MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 1

1/2018

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MAIA CIOBANU

SIR JAMES MACMILLAN
THE EXPERIENCE OF SACRED MUSIC:
ST. JOHN PASSION AND ST. LUKE PASSION

MIHAELA VOSGANIAN
VISARE LUCIDĂ, TRANSĂ ŞI PERFORMANCE
RITUALIC / ŞAMANIC (I)

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (I)

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MAIA CIOBANU 3

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL GEORGE ENESCU
FORUMUL INTERNAŢIONAL AL COMPOZITORILOR

SIR JAMES MACMILLAN
THE EXPERIENCE OF SACRED MUSIC: ST. JOHN PASSION AND ST. LUKE PASSION.
THE CHALLENGE OF COMPOSING PERFORMABLE MODERN MUSIC 27

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
VISARE LUCIDĂ, TRANSĂ ȘI PERFORMANCE RITUALIC/ȘAMANIC (I) 37

PORTRETE

BIANCA ŢIPLEA TEMEŞ
JOCUL CU MĂRGELE DE SUNETE:
MAGISTER MUSICAE DORIN POP, LA CENTENARUL NAȘTERII 87

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (I) 91

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MAIA CIOBANU 3

THE "GEORGE ENESCU" INTERNATIONAL FESTIVAL
THE COMPOSERS' INTERNATIONAL FORUM

SIR JAMES MACMILLAN
THE EXPERIENCE OF SACRED MUSIC: ST. JOHN PASSION AND ST. LUKE PASSION.
THE CHALLENGE OF COMPOSING PERFORMABLE MODERN MUSIC 27

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
LUCID DREAM, TRANCE AND RITUALISTIC / SHAMANIC PERFORMANCE (I) 37

PORTRAITS

BIANCA ŢIPLEA TEMEŞ
THE SOUND BEAD GAME: MAGISTER MUSICAE DORIN POP AT HIS BIRTH CENTENARY 87

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (I) 91

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Maia Ciobanu

Andra Apostu

Maia Ciobanu este un compozitor îndrăgit și apreciat, autor al mai multor opus - uri simfonice, camerale, multimedia; este un spirit deschis și luminos care se bucură de libertățile aproape totale pe care i le oferă spațiul muzical electroacustic. Fără nicio intenție de a șoca, de a ului, se declară departe de ambiția de a folosi anumite tehnici doar pentru a crea spectacol. Este, însă, un fin observator al încărcăturii energetice a unei piese muzicale și este permanent preocupată de traseul ideatic şi emoţional pe care aceasta îl parcurge. „Timpul este cel care ne transmite ideea!... El este cel care conduce și construiește Sensul!", ne spune Maia Ciobanu, ale cărei Manifeste elitiste *proiectează o atitudine ce o individualizează ca artist, ca intelectual.*

A.A.: Stimată doamnă Maia Ciobanu, ne puteți spune câteva cuvinte despre perioada dvs. de formare și dacă ați avut modele - oameni, situații - care v-au influențat în mod special cariera?

M.C.: Mult mai mult decât oamenii, m-au influențat muzica și cărțile pe care le-am citit. Am urmat Liceul de Muzică

https://biblioteca-digitala.ro

"George Enescu", apoi Conservatorul, am avut profesori pe care i-am admirat, de la care am învăţat mult. În ceea ce priveşte opţiunile mele artistice, modelele nu erau necesare. Sunt de acord cu Julio Cortázar care spune că un artist îşi este toată viaţa propriul său maestru. Persoanele care mi-au marcat viața şi cariera au fost în primul rând părinții mei care m-au sprijinit și mi-au creat toate condițiile ca să mă pot defini. Erau intelectuali aparţinând generaţiei interbelice, cu o cultură umanistă solidă, convinşi că educaţia, cultura sunt mult mai importante decât bunăstarea materială.

În adolescenţă am oscilat multă vreme între muzică şi literatură, citeam mult, ascultam mult, îmi încercam "forţele componistice".

Până la urmă am ales muzica, singura care - mai ales înainte de '89 - îmi putea oferi independenţa exprimării, libertatea atât de necesară modului meu de a gândi, de a exista. A avea această independenţă, această libertate era şi a rămas un lucru foarte important pentru mine. Muzica mai are un avantaj, este arta care nu admite decât sinceritatea, în care nu ai cum să trișezi, să înșeli. În literatură e posibil să pozezi, să "joci teatru" dar în muzică nu poți păcăli pe nimeni, se vede totul ca într-o radiografie, fie că ești compozitor sau interpret.

A.A.: Cum și de unde a pornit decizia de a scrie muzică electroacustică?

M.C.: M-au interesat şi continuă să mă intereseze toate genurile muzicale, cu excepţia operei şi a liedului care trimit aproape automat spre un anume stil, spre o anume estetică pe care le consider revolute.

Mă pasionează varietatea surselor şi a mijloacelor sonore, aşa încât domeniul muzicii electronice nu avea cum să nu-mi atragă atenţia. Ascultasem deja Varese, Xenakis, Stockhausen, Grisey, compozitorii şcolii poloneze, ca să nu mai vorbim de Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Nicolae Brânduş, etc. Înainte de admiterea la Conservator mă pregăteam pentru examenul de teorie cu Dinu Petrescu – un om foarte interesant, contradictoriu ca personalitate, iubit de unii, detestat de alţii; eu, însă, m-am înțeles foarte bine cu el, îmi plăcea spiritul lui iute, faptul că nu suporta prostia şi demagogia. El a contribuit major la deschiderea Laboratorului de muzică electronică al

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorului, pe vremea lui Victor Giuleanu, am avut acolo un adevărat studio, desigur cu mijloacele momentului, dar la zi. Toată lumea lipea benzi bucăţică cu bucăţică şi vă asigur că nu e chiar atât de uşor, nu puteai să greșești că stricai toată piesa. Mi-l amintesc pe Călin Ioachimescu care a făcut o primă lucrare înregistrând stropii de apă care se auzeau picurând într-o chiuveta cu o baterie defectă. Totul era la început şi era teribil de pasionant. Am apelat apoi la Studioul înfiinţat de Uniune, pus la punct de Călin, secondat de Erica Nemescu şi de Tudor Florin Cazan, studio în care s-au creat multe lucrări importante ale muzicii electroacustice româneşti.

A.A.: Cum definim mediul electroacustic?

M.C.: Simplu! Este un instrument. Aşa cum e pianul, vioara, flautul... e un instrument. De altfel sintetizatorul provine din orgă, un multi-instrument din punct de vedere timbral.

A.A.: Ce v-a atras la acest gen muzical?

M.C.: Avantajul formidabil al mediului electroacustic este faptul că poți coordona perfect organizarea temporală. Ori, cel mai important lucru în muzică este timpul. Nu înseamnă că nu agreez culorile, dimpotrivă, lucrez cu ele, dar muzica electroacustică înseamnă mult mai mult decât culori. Poate e paradoxal ceea ce afirm; în percepţia curentă varietatea timbrală este cea care te izbește prima, culoarea este cea care ia ochii, dar nu ea este cea care acționează fundamental asupra psihicului. Forţa extraordinară a muzicii electroacustice este capacitatea de a transmite ideea direct de la creator la public, iar acest lucru operează nu atât prin culori cât prin temporalitate. Timpul poate fi modelat în mod direct, fără mijlocirea actului interpretativ, iar acest lucru presupune și o mare responsabilitate, o luciditate specifică genului.

A.A.: Care a fost prima „unealtă” pe care ați folosit-o?

M.C.: Îmi amintesc de primul synthi - un Oberheim cu 4 canale, analog, cu un sunet splendid; îmi plăcea să îl manevrez, mai ales pentru că formaţia mea de pianistă îmi dădea bucuria de a simţi şi de a modela sunetul cu degetele mele. În modul digital acest lucru e imposibil; sunt multe sonorităţi pe care aş prefera să le realizez analog. Cu acel Oberheim am realizat negativul pentru Concertul pentru pian şi mediu electroacustic, de asemenea cel pentru Cantata "Cele şapte peceţi".

https://biblioteca-digitala.ro

A. A.: Ce genuri muzicale aţi mai abordat?

M.C.: Am compus muzică simfonică, camerală, vocală, electroacustică, am realizat lucrări multimedia. Mă preocupă de asemenea intersecţiile şi posibilele sinteze între sursele electroacustice şi cele tradiţionale (v. Concertul pentru pian şi mediu electroacustic, Concertul pentru percuţie şi mediu electroacustic, Cantata “Cele şapte peceţi”, Intersecţii pentru saxofon, violă şi mediu electroacustic, etc.)

Pot să spun că mă pasionează deopotrivă sursele sonore electroacustice şi cele ale orchestrei simfonice. Le folosesc atât individual cât şi împreună, utilizez esenţele pure, dar mă atrag sintezele.

A.A.: Ați fost și la întâlnirile de la Darmstadt. Cum eram noi, în România, față de ce se întâmpla acolo, din punct de vedere al muzicii electronice?

M.C.: Pentru compozitorii români cursurile de la Darmstadt erau foarte importante, erau o ocazie unică de a lua contact direct cu personalităţi importante ale muzicii occidentale. Nu era vorba numai de muzicile acestora (biblioteca muzicală din Darmstadt ne oferea posibilitatea de a împrumuta partiturile contemporane cele mai "proaspete"), era însă foarte interesantă comunicarea faţă în faţă cu muzicieni ca Gerard Grisey, Brian Ferneyhough, Kotonski, posibilitatea de a le asculta părerile, explicaţiile, analizele "pe viu". Întâlnirile cu colegii noştri din Spania, S.U.A, Franţa, Germania, etc, schimburile de idei, muzici, toate acestea erau fertile intelectual şi artistic; ele au însemnat o gură de aer proaspăt pentru generația noastră.

În ceea ce priveşte muzica electroacustică, care nu era în nici-un caz polul de maxim interes la Darmstadt, pot spune că nu eram în urmă decât din punct de vedere al mijloacelor tehnice, dar şi aici doar parţial, pentru că ele depindeau de buget. Pe de altă parte, am constatat că a avea la dispoziţie toate mijloacele tehnice nu asigură succesul artistic: îmi amintesc de un CD cu muzică electronică realizată cu programe de computer, CD pe care l-am primit în '90 de la un foarte amabil compozitor american. Informaţiile din booklet demonstrau utilizarea celor mai performante programe disponibile în universităţile americane, muzica însă era proastă şi foarte plicticoasă. Cum spuneam, sursele electroacustice,

https://biblioteca-digitala.ro

programele de computer sunt instrumente. Poţi cânta minunat sau catastrofal la aceste instrumente, căci ele nu-ţi dau nici idei, nici talent; a avea un Stradivarius nu înseamnă că eşti Paganini.

Acum însă se întâmplă un fenomen interesant în zona de software: au fost aduse şi se aduc permanent inovații, s-au investit bani mai ales în efectele de spațializare a sunetului, importante în industria jocurilor, o industrie extrem de profitabilă. S-au investit bani în cercetarea acestui domeniu, foarte important pentru muzicieni, pentru compozitorii de muzică electroacustică, deoarece investiţia se amortizează din comercializarea jocurilor. Norocul muzicii electroacustice a fost succesul imens al pieţii jocurilor de calculator.

A.A.: Ce soft preferați sau ce utilizați mai des?

M.C.: Folosesc ProTools-urile care au variante pentru toate sistemele, noi ne-am obișnuit – eu și soțul meu – cu PC și așa am continuat.

A.A.: Și cum capeți experiență? Cum te dezvolți, cum avansezi în muzica electroacustică?

M.C.: Prin practică, ascultând și făcând. Sigur că te informezi asupra mijloacelor tehnice dar trebuie să experimentezi, să faci muzica, direct, efectiv. Am avut norocul să colaborez cu soțul meu care m-a ajutat pe partea de softuri, de programe noi și nu a mai trebuit ca eu să pierd timp şi energie să le învăț. Știu că alții sunt altfel dar după părerea mea nu ai cum să ții prea mulți pepeni în două mâini. Consumul de energie, inclusiv cea emoțională, are nişte margini pentru oricine, dacă se cheltuieşte într-o parte nu se mai poate consuma în altă direcţie. Eu mă cunosc destul de bine şi mi-am dat seama că am nevoie să-mi dozez forţele, că, din păcate, puterea mea de muncă e limitată; pot spune că admir colegii care au o capacitate de muncă mult mai mare decât a mea, sunt norocoşi.

În zona muzicii de divertisment, dezvoltarea actuală a tehnicii permite accesul la softuri gata făcute și ultra accesibile fără să fii neapărat profesionist în domeniu. În muzica ușoară sunt artişti care compun muzică prin intermediul unor ready-made-uri, ei fiind practic analfabeți muzical.

A.A.: Dar ei sunt cei orientați către piață, către consum. Cum trăiește un compozitor de muzică “clasică” astăzi?

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Majoritatea, cred că ai observat, sunt profesori sau mai au şi alte joburi. Nu poți trăi numai din creaţie. Lumea a început să nu mai vină la concerte nici când se cântă Beethoven sau Chopin. Mă refer aici doar la statutul unui compozitor; cu interpreții e altfel, au cât de cât o anume siguranță, raportul cerere-ofertă e mai bun pentru ei.

A.A.: Cu ce parametri operați în muzica electronică? Care sunt elementele care compun procesul creator pentru dvs.?

M.C.: Cum am mai spus, cel mai important aspect este controlul pe care îl am asupra timpului. În muzica electroacustică am o libertate quasi-totală. Înălțimea, Intensitatea, Durata, Timbrul, Spaţializarea – sunt parametri controlabili prin programele de computer. Poţi avea, de exemplu, o plajă infinită între Sol și La, dacă te interesează și dacă o doreşti. Depinde ce intenții ai.

În ceea ce mă privește, nu am pornit de la ambiţia de a folosi anumite tehnici, de a crea spectacol, de a ului publicul şi confraţii prin mijloacele de ultimă oră. Întotdeauna am pornit de la o idee, de la o anume viziune, am ţinut însă seama mereu de încărcătura energetică a fiecărei piese, de traseul ei emoţional. Scopul meu era şi este şi acum pornit, modelat din interior, după care urmează detectarea celor mai adecvate mijloace şi tehnici de realizare în concretul sonor. În muzica electroacustică controlezi totul, ceea ce e extraordinar pentru creator. Dacă vorbim de durate sau despre tempo, există tempo-uri pe care nu le poți realiza cu mijloace umane, nemaivorbind de polifonii de tempo. Faptul că poți mixa și, să zicem, 300 de paliere temporale diferite (am spus doar o cifră) este extraordinar; iarăşi depinde numai de tine și de ţinta mesajului. Charles Ives, în *Întrebarea fără răspuns* a fost primul care a experimentat polifonia temporală într-un mod spectaculos. Cele trei paliere diferite produc o ruptură, o schizofrenie, dacă vrei, între trei lumi diferite, ceea ce ne duce iarăși la afirmația de mai devreme, anume că palierul temporal e cel mai important, cel mai eficient din punct de vedere al comunicării.

Timpul este cel care transmite Ideea. Nu culorile sunt cele mai importante în muzica electronică ci organizarea temporală controlată şi controlabilă. Spectaculoase pot fi și

https://biblioteca-digitala.ro

intensitatea sau înălțimea ori timbralitatea, ele au categoric un impact semnificativ. Controlul timpului, însă, rămâne cel mai puternic, pentru că este cel care conduce şi construieşte Sensul.

A.A.: Iar tehnicile?

M.C.: Tehnicile componistice mă procupă strict în măsura în care sunt potrivite şi necesare scopului meu - acela de a construi o muzică care mă exprimă şi cu care pot comunica. Nu am niciun fel de reţinere sau de prejudecată în a face apel la orice procedeu componistic, aparţinând sau nu oricărei estetici, dacă aceasta serveşte ideii pe care vreau s-o exprim.

A.A.: Inspiraţia contează? Ce vă inspiră?

M.C.: Ceea ce numim inspiraţie, ceea ce declanşează naşterea unei lucrări poate fi - în cazul meu - o imagine, un concept, o stare emoţională; fiecare din acestea poate genera nu numai o lucrare ci chiar şi un ciclu de piese, aşa cum se întâmplă cu ciclurile *Decor, Ostinato, Jurnal* sau *Nr. 273,16, Comentarii, Manifest elitist*. Fiecare piesă înseamnă o idee, trebuie să pornească de la un "ceva", iar eu am pornit întotdeauna de la un gând, de la o anume viziune.

A.A.: Spuneați, mai demult, că ați introdus noi genuri muzicale prin creațiile dvs. Despre ce este vorba și cum se manifestă *noul* în creațiile dvs.?

M.C.: Nu mi-am propus neapărat să "introduc genuri noi", nu acesta este scopul a ceea ce fac, aşa cum am mai spus, eu caut Adevărul prin mijlocirea sunetelor, modelând sunetele; ori, atunci când cauţi Adevărul, se poate întâmpla să descoperi ceva nou. Dar acest lucru nu mi s-a întâmplat doar mie, ci şi altor compozitori.

Am constatat apariţia *noului* post factum, ca un rezultat al căutărilor mele; ceea ce am gândit altfel, a trebuit să construiesc altfel, ceea ce s-a născut diferit s-a structurat în anumite cazuri în ceea ce se poate numi un alt gen. Eu cred că noul nu poate să apară dacă e urmărit ca scop în sine, ci numai ca o concretizare a unor sensuri noi. Atitudinea nouă produce un nou concept şi se realizează prin noi tehnici şi/sau sinteze ale mijloacelor componistice şi nu numai.

Cred că cele mai noi şi mai interesante propuneri le-am realizat în ultimii 15 ani, cuantumul de noutate, de

https://biblioteca-digitala.ro

individualitate, de "altfel" s-a cristalizat în anii de maturitate. Această evoluţie este tipică în muzică unde, tocmai din cauza complexităţii limbajului sonor, spre deosebire de poezie, de exemplu, nu avem un caz Rimbaud, un artist care a spus tot ce avea de spus în adolescenţă.

A.A.: Vorbiţi-ne despre *Manifestele elitiste*, unul dintre proiectele dragi dvs.

M.C.: Unul dintre proiectele la care ţin în mod deosebit este ciclul *Manifestelor elitiste*, manifeste din care până acum au apărut deja şase. Este un "work in progress", un proiect foarte important pe care sper să îl continui, inovator prin substanţa sa şi prin aspectul său multifuncţional; el înglobează piese muzicale, lucrări multimedia, eseuri foarte concentrate, cu un caracter imploziv.

În acest proiect utilizez diferitele unelte pe care le am la îndemână: sonore, vizuale, literare, apelând atât la palierul raţional, cât şi la cel emoţional. În *Manifestele elitiste* care s-au concretizat sub forma unui text literar vizez reconfigurarea şi reformularea semnificaţiior unor concepte care s-au înţepenit. Mă refer de exemplu la termeni precum tradiţie, tradiţionalism, avangardă, accesibilitate; la elită şi la rolul acesteia.

A.A: Au existat și mișcări anti-elită în istorie?

M.C.: Sigur! Recent, prin anii 2000 - 2010 a existat o campanie virulent antielitistă, susţinută cu vigoare şi cu un patos prostesc de persoane considerate ca aparţinând mediului intelectual, publicate - spre surprinderea mea - în ziare şi reviste considerate de înaltă ţinută, precum "Dilema veche" sau "Gândul".

Au apărut în publicistica românească articole construite de pe poziția unei solidarizări de tip stânga în sensul cel mai prost al cuvântului. "Noi nu suntem elitiști, noi vrem să ne înțeleagă toată lumea, a te adecva la realitate este esenţial". Ani de zile s-a perorat contra elitismului, mi-amintesc de un articol al Cristinei Modreanu intitulat "Elita fantomă" în care jurnalista dădea indicaţii elitei pe care o învinuia, ca pe vremea proletcultismului, că s-a rupt de viaţă. Nu era singurul text de acest tip, au aderat la această optică şi muzicologi de bună calitate, de exemplu Speranţa Rădulescu, pentru care argumentul justificativ al manelelor era că zugrăvesc realitatea, "sunt vii şi întrupează libertatea de exprimare". A le refuza

https://biblioteca-digitala.ro

valoarea echivala cu a face abstracţie de viaţa reală şi a te baricada în blamatul turn de fildeş. Foarte instructiv mi se pare modul în care realismul socialist a învins în optica unor persoane care se consideră aparţinând orientării de dreapta.

A.A.: Am văzut primul *Manifest Elitist*, vreau să îmi vorbiți despre el din perspectiva creatorului și a intențiilor creatoare.

M.C.: *Manifest elitist 1* este o piesă multimedia (muzică electroacustică, versuri, imagini în variantă foto şi video). El conţine "programul" ciclului de piese muzicale şi/sau multimedia pe care îl declanşează: propunerea de a descifra elita ca atitudine, dar mai ales ca o stare a spiritului.

Binomul etern-efemer, material-spiritual se conturează pe parcursul unei evoluții care include fragmentele violent-implozive ale unor drame dezvăluite din alt spațiu imaginar. Realul intră în coliziune cu irealul, raţionalul cu iraţionalul.

În *Manifest elitist 1* partiturile memorează şi transmit momente de maximă intensitate ale creației muzicale pe care biblioteca noastră interioară le transformă în energie, cu care imaginația noastră se reîmprospătează. Cel aflat în centrul atenției este compozitorul - declanşator al actului sonor; creația se naşte nu numai din sunete, idei, ci şi din dialogul cu operele esențiale ale memoriei muzicale. M-a interesat, deci, ce se întâmplă din punctul de vedere al creatorului.

Am filmat mai multe partituri; fiind vorba de un *Manifest elitist,* am operat o anumită alegere, subiectivă dintr-un anume punct de vedere, obiectivă din alt punct de vedere: Arta Fugii, Simfonia de cameră de Enescu, Gesualdo, Corneliu Cezar, Aurel Stroe, Octavian Nemescu cu a sa muzică imaginară. Nu am putut include toate partiturile care meritau şi pe care mi-aş fi dorit, pe unele pur şi simplu nu le aveam (de exemplu mi-ar fi plăcut să adaug și cvartetele lui C.D. Georgescu).

A.A.: Ce trebuie să conțină mesajul pentru ca el să fie unul elitist? Ce caracteristici are această muzică?

M.C.: Mesajul trebuie să fie un mesaj concentrat, profund autentic și care comunică date de esență. La acestea ai mai mult sau mai puțin acces în funcție de tine însuți, în funcție de efortul și de capacitatea celui care ascultă. Eu consider că toate lucrările mele sunt manifeste elitiste. Mai

https://biblioteca-digitala.ro

cred, în continuare, că Arta Fugii a lui Bach este un manifest elitist, ca și madrigalele lui Gesualdo.

Publicul este variat, alcătuit din indivizi cu propria lor bibliotecă, propria lor disponibilitate, propria lor cultură și propria lor inteligență. Ei au acces mai mare sau mai mic la o muzică sau la un mesaj cultural de o anumită calitate; asta nu mai e problema creatorului. Mai contează și capacitatea afectivă, unii oameni sunt foarte săraci emoțional, pur şi simplu nu vibrează, nu au cum, orice ar face artistul.

Este tentant să reproşezi elitei că ar fi arogantă. Nu e vorba de așa ceva, pur și simplu în orice societate și în orice construcție social-umană există zone de vârf și persoane care în mod ideal ar trebui să meargă spre vârf, să aibă dragostea și dorința de a merge spre vârf. De ce se urcă un munte? Din plăcerea ascensiunii, din bucuria de a avea o ţintă înaltă, care îţi oferă o altă privelişte, o altă înţelegere. Poți să mergi și cu elicopterul, dar nu e aceeași experiență. E de vină Mont Blanc-ul sau Everest-ul că există? Poți sau nu să urci, nu înseamnă că muntele este înfumurat pentru că este mai înalt decât un deal.

A.A: Şi aţi mers în continuare pe aceeaşi linie ideatică?

M.C.: Da, următoarele patru *Manifeste elitiste* constituie exprimări verbalizate ale aceleiaşi atitudini configurate prin sunet şi imagine, cu alte cuvinte, toate cele şase manifeste elitiste apărute se supun aceleiaşi gândiri, e vorba de coerenţa unui concept esenţial din punct de vedere intelectual, artistic, uman.

A.A.: Ce anume v-a preocupat permanent, ce aţi urmărit şi ce urmăriţi în cariera dvs. de compozitor?

M.C.: M-au interesat mai multe teme, aşa că am urmat mai multe poteci. Una dintre acestea este permanenta schimbare tipică vremurilor noastre, o anume instabilitate pe care am încercat s-o explic şi s-o traduc prin fluiditatea formelor şi a structurilor sonore.

Aşa a apărut ciclul aflat sub egida numărului *273* sau mai exact *273,16* – este numărul de grade Kelvin corespunzător cu 0 grade Celsius – unde gheaţa se topeşte, devine fluidă şi orice formă devine posibilă. Aici se înscriu *Trio-ul nr. 273 op. 2 Contraste apropiate* şi *Nr. 273,16 – Intersecţii* pentru saxofon alto, violă şi mediu electroacustic. Instabilitatea,

https://biblioteca-digitala.ro

permanenta schimbare se produc la nivelul morfologic şi de sintaxă al unei piese, incluzând aspectele ritmice, melodice, timbrale, uneori de stil; am explorat fluiditatea acestora.

A.A.: Când vorbim de naşterea unor noi genuri muzicale trebuie să amintim şi conceptul de *Jurnal.* Vorbiţi-ne despre acesta.

M.C.: Conceptul *Jurnal* lansează ideea unor lucrări în care idei, fragmente, concepte sau pur şi simplu “climate” ale unor muzici anterioare sunt recitite, remodelate şi apoi implantate/integrate în pânza sonoră a unui opus care marchează momentul definitoriu al *Jurnalului* în cauză (numerotat prin anul respectiv).

Dincolo de muzica propriu-zisă, arhitectura unui asemenea "jurnal" indică şi un alt punct de vedere asupra a ceea ce considerăm necesar pentru înţelegerea Operei din perspectiva relaţiei biografie / creaţie. Am pornit de la o idee cu caracter general, cea conform căreia *singurul document biografic valabil al artistului este propria sa creaţie,* CV-ul rămânând expresia unor circumstanţe accidentale şi neconcludente. În opera sa, orice artist, orice compozitor îşi scrie propriul său Jurnal; structura unui asemenea Jurnal arată că "citirea" şi înţelegerea lucrărilor unui compozitor, unui poet, unui pictor, este drumul spre înţelegerea atât a operei cât şi a omului care le-a imaginat. Jurnalul unui compozitor este constituit de lucrările pe care le scrie. Dacă vrei să îi parcurgi jurnalul îi asculți muzica, dacă e pictor îi privești picturile.

Un artist vorbește mai ales despre sine, nu pentru că este egocentric, nu pentru că nu e interesat de ceilalți ci pur și simplu pentru că se cunoaște cel mai bine pe sine însuși. Vorbind despre sine, el vorbeşte despre fiecare şi fiecare îşi recunoaşte propriile gânduri şi propriile emoţii.

Aşa au luat naştere *Simfonia I – JURNAL '88, Jurnal ’99* pentru vioară şi mediu electroacustic, *JURNAL 2008 pentru cvartet de coarde*, *Das ist nicht ein Streichquartett (Jurnal 2015)* şi *JURNAL 2016* pentru 11 instrumente – piese unite prin conceptul *jurnal*, diferite din punct de vedere al surselor sonore, al tehnicilor de compoziţie, al mesajului.

A.A.: Cu ce lucrare a debutat jurnalul dvs. de compozitor?

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Prima piesă din acest ciclu este *Simfonia I Jurnal '88* - lucrare aparținând celei mai bine adaptate arhitecturi sonore la nivel social, genul simfonic - acesta fiind, astfel, cel mai potrivit vehicul al unei muzici care purta povara psihică a României anului de dinaintea lui decembrie '89 - un an care părea fără soluţie, fără ieşire, fără cer. În acest caz, *Jurnalul* a avut drept miză nu numai subiectivitatea autorului, ci şi subiectivitatea unei întregi populaţii la un moment dat. Ceea ce se întâmpla ne afecta pe toți.

Cel mai recent este *Jurnal 2016 pentru 11 instrumentişti*. Fiecare Jurnal e diferit pentru că fiecare e scris într-un alt moment. Fiecare corespunde adevărului meu de atunci și modului în care vedeam lucrurile în momentul respectiv.

A.A.: Privind în spate, ați avut vreodată senzația de regret pentru vreunul din capitolele de *Jurnal*?

M.C.: Sunt hipercritică cu propriile mele piese, dacă nu-mi place ceva, arunc la coş fără niciun regret şi mă salvez şi pe mine şi publicul. Am oroare să plictisesc pe cineva şi sunt de acord cu Voltaire care spunea că singurul gen prost este genul plicticos, aşa că încerc să evit genul prost, pe cât posibil. Cu alte cuvinte, dacă ar fi să regret ceva, regret paginile mai slabe ale unor lucrări, indiferent de titlu şi atunci când nu îmi mai place o lucrare, prefer să nu o mai aduc în faţa auditoriului. În cazul *Jurnalelor,* se întâmplă să nu regret nimic, vorba lui Édith Piaf.

A.A.: Ce procedee ați utilizat în *Jurnale*?

M.C.: Mă întreb ce procedeu nu am utilizat, nu ştiu cât de interesant este să fac un inventar tehnic, putem ajunge la genul plicticos, de care e bine să ne ferim, inclusiv în cazul unui interviu.

A.A.: Muzica se proiectează în noi mai mereu ca o imagine a ceva. Efectul acesta este, de cele mai multe ori, involuntar.

M.C.: Nu şi în cazul meu. În ceea ce privește vizualul aș vrea să explic ceva ce, poate, îți va părea surprinzător. Eu nu simt nevoia de imagine; când ascult ceva, orice ar fi, fie Bach, fie Beethoven, fie Stockhausen, eu nu îmi imaginez nimic, nu simt nevoia să îmi imaginez nimic, muzica îmi este perfect suficientă, e mult prea bogată. S-a întâmplat însă să colaborez cu diverși coregrafi și s-a întâmplat să observ că publicul care

https://biblioteca-digitala.ro

vine să asculte un concert are urechi dar are și ochi. Stă pe scaun și vede, nu numai ascultă. Văzul este o capcană insidioasă și publicului i se pare important *să vadă* ce se întâmplă cu mâinile pianistului, să stea aşa încât să vadă degetele violonistului, să observe gestica dirijorului, etc. Ascultătorul are senzația că înțelege mai bine muzica dacă vizualizează interpretul!

A.A.: Atunci ce se întâmplă cu muzica pe care o ascultați, unde “se duce” ea?

M.C.: Se duce în muzică. Pur și simplu. Mie îmi e suficientă muzica, de aceea când ascult muzică eu nu mai pot face altceva, nu pot citi și asculta, nu pot vorbi şi asculta muzică în acelaşi timp. Ascult muzica și asta mă absoarbe total.

A.A.: V-a preocupat mult relația dintre sunet și mișcare. Cum ați transferat această preocupare în creațiile dvs.?

M.C.: Am lucrat mulți ani la liceul de coregrafie Floria Capsali și am avut timp să observ anumite lucruri legate de această relație. Cam așa a început preocuparea mea asupra acestui fenomen. Un bun exemplu este *Concertul pentru percuție și mediu electroacustic*. Dacă e vreun solist spectaculos din punct de vedere vizual acesta este cu siguranță percuționistul. El are cea mai teatrală, cea mai tensionată şi mai explozivă gestualitate, are nu unul, ci foarte multe instrumente pe care le mânuieşte mult mai "coloristic" decât orice alt instrumentist. În *Concertul pentru percuție și mediu electroacustic*, solistul este un personaj în căutarea propriei identităţi. Evoluţia sa cunoaşte transformări oglindite în sine însuşi, răsfrânte de “acompaniamentul” mediului electronic. El încearcă să existe, să se exprime într-un context în care este blurat, de altfel cu sonorităţi minunate, deloc agresive care însă îl îneacă, într-o lume pe care nu o simte ca fiind a lui, care nu i se potrivește şi care îl înghite. La un moment dat ajunge la disperare, merge în spate și lovește în perete, lovește pe jos, își lovește propriul corp și apoi renunţă şi pleacă. Rămâne muzica electroacustică, o muzică blândă şi fals învingătoare.

A.A.: Pare a fi un teatru instrumental, până la urmă?

M.C.: Este şi aşa ceva, în ultima treime a piesei mele. Am pornit de la întrebarea: ce face un personaj care vrea să existe într-o lume care nu îl lasă să existe, o lume prea puternică care îl copleșește? Prin ce mijloace îi opune

https://biblioteca-digitala.ro

rezistență? Muzica începe firesc, e variată sonor, dar fără surprize şocante apoi evoluează (din punct de vedere al tehnicii componistice) către teatru instrumental. Evoluţia esenţială este însă cea a Sensului! Artistul încearcă să rămână el însuşi într-o lume pe care o resimte din ce în ce mai acut ca fiindu-l străină, cu care face eforturi să coexiste, experienţă care se soldează cu un eşec. Şi aici, ca şi în alte piese în care am apelat la mijloacele teatrului instrumental, nu am făcut-o ca un scop în sine. Nu mi-am propus să fac teatru instrumental, acest lucru a fost necesar pentru a comunica ceea ce aveam de comunicat.

A.A.: Ați mai folosit acest tip de evoluție în vreuna din creațiile dvs.?

M.C.: Da, în *Simfonia a II-a... dinspre Enescu* - o reverență faţă un mare compozitor pe care îl stimez atât în calitate de artist, dar și ca om, un om incredibil de modest, delicat, generos, discret şi care mi-a apărut întotdeauna ca minunat de atipic lumii noastre, un model pe care nimeni nu şi-a propus şi nici nu a putut să-l urmeze.

Finalul are un voit sens protestatar şi apelează, ca şi în cazul *Concertului pentru percuție și mediu electroacustic*, la tehnicile teatrului instrumental, proiectând imaginea lui Enescu ca simbol al Artistului şi al existenţei sale într-un mediu social din ce în ce mai deteriorat, marcat de desensibilizare emoţională şi spirituală. Membrii orchestrei încep să citească pe rând ziarul, părăsesc muzica, înecând publicul în vorbe şi zgomot. Nimeni nu mai cântă iar dirijorul pleacă. Distrugerea este prea adesea autodistrugere, ea vine din interior, inclusiv în plan social, al comunităţilor umane mai mari sau mai mici.

Reacția publicului a fost savuroasă. Lumea a crezut că se face o grevă, concertul era la Sala Radio cu Tiberiu Soare la pupitrul dirijoral. Pe urmă au înțeles: orice cetate se distruge din interior, duşmanul care ne distruge suntem noi înșine.

A.A.: Deci elementul vizual nu e plasat întâmplător ci ca un manifest, vrea să spună ceva!

M.C.: Elementul vizual mă ajută în anumite situaţii să comunic o atitudine. Și da, vreau să spun ceva, sigur că vreau să spun ceva, pentru mine e foarte important ca cine mă ascultă să plece înţelegând ceea ce am avut de zis, dacă elementul vizual e util, îl folosesc.

A.A.: Și un alt gen nou pe care l-ați adus în muzică?

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Ciclul *Comentarii* care s-a construit pornind de la experienţa, de la relaţia pe care o are interpretul vizavi de piesa pe care o interpretează. Din acest ciclu am elaborat deja două lucrări: *Comentarii pentru Ensemble für Neue Musik Zürich* (o comandă a acestui ansamblu) şi *Un interviu și trei comentarii* pentru violă şi mediu electroacustic.

În momentul în care un interpret execută o piesă, acest lucru are loc într-un concert în care se derulează și alte lucrări. El nu are cum să nu reacționeze la ceea ce a cântat înainte, la ceea ce s-a auzit înainte. De aceea în muzica pe care o propun interpretul execută partitura mea în care sunt inserate niște secţiuni cu caracter improvizatoric în care el are posibilitatea să reacţioneze, să-şi spună părerea faţă de piesele precedente.

Cele 3 *Comentarii pentru Ensemble für Neue Musik Zürich* sunt gândite sub forma a trei părţi încrustate pe traiectoria bine ordonată a unui concert de muzică nouă. Ele articulează o punte între diferitele piese ale concertului şi tentează în acelaşi timp un dialog „în direct” cu interpreţii asupra partiturilor.

„Comentariile” se derulează pe baza unei arhitecturi-tip organizate la trei niveluri: o traiectorie – matcă, reluarea şi/sau anticiparea unor structuri caracteristice pieselor din program, momente exploatând o anumită arie tehnică sau „ethos” al instrumentului. În acest fel, lucrarea capătă aspectul unui interviu discret, al unui exerciţiu de introspecţie şi imaginaţie propus interpreţilor.

Un interviu și trei comentarii pentru violă şi mediu electroacustic conţine o structură definitivată – cea electroacustică, o alta variabilă la nivelul interpretării şi o a treia mereu diferită, dependentă de piesele afişate în concertul respectiv şi de asemenea, de viziunea solistului asupra acestora. „Interviul” violei îi dă acesteia posibilitatea să-şi exprime diferitele faţete ale personalităţii – de la un discurs de tip rubato, la arcuiri melodice, de la rostiri răspicat misurato la spontaneitatea improvizaţiei libere. În acest fel, piesa facilitează şi pune în valoare personalitatea solistului, articulând în acelaşi timp o punte între diferitele momente ale unei seri muzicale.

O altă propunere este lucrarea *Hortus Domini magnum est* - un spectacol multimedia conceput pentru un grup instrumental (flaut, clarinet, trombon, violoncel şi percuţie), un

https://biblioteca-digitala.ro

actor, mediu electroacustic şi video. Din punct de vedere al noutăţii, pot spune că este prima și singura piesă autohtonă cu comentarii vizavi de politica actuală. Realizată în 2012, în plină epocă Băsescu, *Hortus Domini magnum est* propune o “imago mundi” în care realul şi imaginarul se suprapun şi/sau alternează, în care balanţa logic - absurd e fragilă.

Instrumentiştii iau parte la o aventură în care comicul succede dramei, feeria se întâlneşte cu grotescul şi imposibilul, textul este important în sine, dar şi ca eveniment sonor, iar muzica foloseşte imaginea pentru a construi un spectacol cu o alcătuire complexă, în care accesibilul şi dificilul se întrepătrund.

Sursa de inspiraţie este acut actuală, autohtonă şi în acelaşi timp universală, aruncând o altă lumină asupra unui subiect foarte important pentru mine, subiect în jurul căruia s-au axat mai multe lucrări (de la *Manifest elitist 1* la *Just passing through*) - relaţia Etern – Efemer.

De această dată efemerul este concretizat de ambientul social-politic, relaţia devenind şi mai acut contrastantă prin opoziţia Autentic - Derizoriu.

Hortus Domini magnum est se construieşte pe baza unei traiectorii sonore desenate de muzica electroacustică mixată cu intervenţiile grupului de instrumente şi colorată de un montaj literar în care se succed poezii de Eminescu, Shakespeare, Dali, Eluard, fragmente din textele lui Caragiale, Delavrancea, Neacşu de la Câmpulung, din discursurile unor binecunoscuţi politicieni autohtoni.

Dacă, în anumite cazuri, cum este cel al versurilor eminesciene, propun o cu totul altă interpretare estetică a unor poezii ultravehiculate, în alte situaţii, textele, imaginile şi muzica creează un contrapunct semantic cu trimiteri metamuzicale şi metaestetice.

Aspectul "work in progress" al piesei se realizează prin opţiunea de a înlocui periodic discursurile şi imaginile politicienilor cu cele "la zi" - dată fiind continuitatea demagogiei, prostiei şi aroganţei în mediul politic şi social.

O altă lucrare a mea, *Just passing through,* apelează la dualitatea real-imaginar, lăsând la latitudinea publicului alegerea: este lumea lui Beethoven lumea reală, iar periplul instrumentelor care se intersectează cu sonorul electroacustic,

https://biblioteca-digitala.ro

cu versurile recitate sau aglomerate în fundal reprezintă imaginarul subiectivismului nostru? Sau poate lucrurile stau tocmai invers şi frumuseţea Pastoralei este o fantasmă prea minunată ca să credem în posibila ei existenţă. Ambele răspunsuri sunt posibile, decizia este la latitudinea noastră. Noi suntem cei care ne fixăm adevărurile, noi suntem cei care ne desenăm lumea în care trăim, noi suntem cei care dorim să trăim coşmarul sau visul. Vom descoperi că aparentele coşmaruri conţin adevăruri care aşteaptă să fie descoperite, limpezite, decelate, ele se recristalizează în fiecare moment, reaşează într-o justă ierarhie valorile esenţiale.

Există mai multe alternative, suprapuneri, intersecţii, la nivelul fiecăreia din cele trei substanţe artistice care alcătuiesc lutul din care am modelat această piesă: sonoritatea viorii, a clarinetului, a saxofonului - deci a unor instrumente bine integrate în auzul curent, apoi lumea muzicii electroacustice - cu timbruri specifice, efecte, transformări ale sunetului şi zgomotului, cu posibilitatea de a circula mai liber în spaţiul acustic, în sfârşit, lumea verbului - organizat ca text, vers, topit şi integrat în imaginea sonoră a fundalului electronic, personalizat ca parte a individualităţii instrumentiştilor-actori.

A.A.: Ați vorbit, în diverse autobiografii, despre apropierea de concepte precum biblioteca lui Borges. Cum funcționează acest principiu în muzică?

M.C.: Mă simt foarte aproape de personalități cum sunt Borges, Brâncuşi, Gaudi. Mă simt foarte aproape de Julio Cortázar pe care l-am descoperit ca pe un meloman rafinat, în perfectă cunoştiinţă de cauză vizavi de orice stil muzical, comentator al muzicii lui Webern, posesor al unei culturi extinse de tip enciclopedic şi pe deasupra un intelectual cu o gândire permanent trează, cu un umor fermecător. Conceptul bibliotecii pe care l-am preluat de la Borges şi pe care l-am aplicat în propriile creaţii se referă la memoria noastră interioară, la o bibliotecă alcătuită din cărţi, picturi, arhitecturi, din cele mai diferite muzici. Vorbind despre muzică şi despre muzicieni, cu toții am ascultat Bach, Mozart, Vivaldi, Stravinski, etc., muzicile lor s-au aşezat pe rafturile memoriei noastre într-o ordine anumită pentru fiecare. Mai mult decât atât, obiectele din această bibliotecă își schimbă locul, unele devin mai accesibile, pe altele le înțelegem în alt mod, de altele începem să ne

https://biblioteca-digitala.ro

îndepărtăm. *Jurnalele* mele, de exemplu, se datorează în mare parte acestui concept; l-am aplicat şi în alte piese.

Lucrurile de schimbă, evoluează, ceea ce acumulezi îți modifică privirea pe care o arunci asupra partiturilor consacrate, asupra propriilor creații. Schimbarea are loc pe tot parcursul vieții; ea poate avea loc și pe parcursul aceleiași zile. Biblioteca e deschisă, achiziționezi lucruri noi. Vizibilitatea, importanța, cuantificarea lor valorică se schimbă permanent, ceea ce nu înseamnă instabilitate, înseamnă o bibliotecă vie. Un om viu nu are cum să nu se remodeleze permanent. Biblioteca noastră nu cuprinde numai muzici, numai partituri, experienţa unui muzician, a oricărui artist, de fapt, înglobează literatură, filosofie, arte vizuale, teorii ştiinţifice, poezie, teatru. Un creator transfigurează totul într-o sinteză personală, crează permanente conexiuni prin care realizează acea originalitate care se datorează bogăţiei şi diversităţii propriei biblioteci, a modului în care o foloseşte.

Pentru Borges, raiul era reprezentat de o imensă bibliotecă.

A.A.: Spuneați că vizualul nu vă pare așa important dar ați explorat relația acestuia cu alte elemente constitutive muzicii.

M.C.: Mie nu mi se pare atât de important, însă pentru majoritatea oamenilor lucrurile stau cu totul altfel, aşa că m-am hotărât să arăt că vizualul ne înşeală şi că, în ciuda aparenţelor (termen vizual, nu-i aşa?) sonorul este cel mai convingător în orice circumstanţă.

Am făcut această demonstraţie în *Das ist nicht ein Streichquartett*. Pentru că sunt convinsă că în orice creaţie artistică in care muzica este prezentă ea este cea care articulează mesajul esenţial, am procedat în doi paşi, aşa cum am operat şi în *Manifest elitist 1*: primul pas, cel mai important, a constat în realizarea şi finalizarea muzicii. Peste aceasta aveau să fie suprapuse imaginile video cu rol de acompaniament şi comentariu.

A rezultat o polifonie de polifonii, heterofonii, texturi în care diferitele ingrediente artistice - sunet, imagine, verb, mişcare - se unesc şi se ramifică la diferite paliere, realizând polifonii, heterofonii, texturi de tip structural, emoţional şi mai cu seamă semantic.

https://biblioteca-digitala.ro

Traiectoria muzicală a piesei este independentă şi valabilă în sine. De aceea, tot la fel ca şi în *Manifest elitist 1,* lucrarea se poate asculta în variantă strict audio, se poate, bineînţeles, asculta/vedea în varianta audio-video. În *Das ist nicht ein Streichquartett* muzica este cea care arcuieşte Sensul, subtitlul "Jurnal 2014" alăturând această lucrare ciclului de piese "Jurnal" în care sunt recitite diferite mecanisme sonore şi /sau psihologice folosite în piese anterioare, amintiri pe care verbul sau imaginea le desenează în "acompaniamentul" vizual.

Mâinile care făuresc catedralele sonorului şi a căror graţie compun o muzică virtuală în perfectă coerenţă cu cea pe care o auzim se intersectează cu scurte inserţii poetice; mesajul transcendent adună în aceeaşi albie verbul, imaginea, muzica, mişcarea, dominate de binomul etern - efemer. Piesa pune de asemenea problema relaţiei între interpret - public din punct de vedere vizual-auditiv. Cum se amestecă vizualul cu sonorul intr-un concert? Ce auzim, *ce ni se pare că auzim*, ce vedem, *ce ni se pare ca vedem?*

Relaţia muzică - vizual în momentul în care ascultătorul receptează muzica şi o suprapune mişcării, energiei gestuale a interpretului este construită în aşa fel încât energia vizuală/sonoră se transmite într-un flux unic dominat de mesajul materiei sonore, mesaj care manipulează semnificaţia vizuală. Acest fenomen este evident în secţiunea în care apare cvartetul de coarde care execută (fără ca ascultător-privitorul să-şi dea seama) o partitură de Mozart; publicul are impresia că acesta interpretează muzica care se aude, adică muzica mea.

A.A.: Am încercat și eu un exercițiu, am pus sunetul de la *Das ist nicht ein Streichquartett* pe *mute* și am încercat să îmi dau seama ce cântă interpreții dar nu am reușit...

M.C.: Desigur, pentru că văzul este în realitate secundar comparativ cu auzul şi în raport cu acesta. De aceea piesa respectivă se și numește *Das ist nicht ein Streichquartett,* ai impresia la un moment dat că asculți un cvartet de coarde, pentru că asta îţi spune văzul, ochii poposesc pe un cvartet de coarde, pe arcuşurile în mişcare. În realitate ceea ce se aude e altceva, e o muzică electroacustică. Aşa că nu e un cvartet de coarde, e altceva, titlul e corect, nu e nicio glumă.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Partea vizuală e un tur între catedralele lumii, Sagrada Familia din Barcelona, Domul din Siena, Complexul Montserrat...

M.C.: După cum am spus, totul trimite spre tema celui care "face" la modul concret muzică, cel care iscă sunetele cu mâinile, cu degetele - interpretul. De aici simbolul mâinii care aduce partitura în sonorul audibil. Aceleaşi mâini pot compune catedrale, ele configurează în real proiectul arhitectului, partitura compozitorului. Cele două catedrale pe care le-ai pomenit sunt obiectul admiraţiei mele totale, Sagrada Familia este şi un omagiu adus lui Gaudi, de care mă simt legată prin afinităţi profunde, după cum am mai spus. Totuşi nu e chiar un tur al catedralelor, cele două minuni arhitecturale sunt un simbol al conceptului creativ, al oricărei creaţii - catedrală (vizibilă sau invizibilă) a spiritului.

A.A.: Dar ce părere aveți despre melodie?

M.C.: Cred că este foarte importantă, cred că este de multe ori esenţială. Melodismul atât de specific folclorului românesc, melodism care l-a inspirat și pe Enescu, este desigur impregnat în firea noastră; nu ştiu dacă e o calitate, precis nu e un defect. Nu am cum să nu fiu sensibilă la melodie, lucru vizibil în lucrările mele, și în cvartetele de coarde și în *Ostinato 2* - o piesă pentru trombon, pian și percuție, şi în *Concertul pentru vioară* şi nu numai. Melodia e importantă.

A.A.: Ce compozitori preferați aveți?

M.C.: Îmi place foarte mult Bach, Beethoven, Mozart, bănuiesc că nu te surprind. Îmi place foarte mult Ives, cu *Întrebarea fără răspuns*, absolut superbă, Stravinski îmi place dar în perioada rusă, îmi place și Xenakis însă nu în totalitate, are un impact energetic special, tipic pentru o anume atitudine specifică secolului XX-XXI. Chopin este parte a unei sensibilităţi la care ar fi păcat să renunţăm. Îmi place foarte mult *Concertul pentru clarinet* al lui Aurel Stroe, este o capodoperă. Nu aș numi totuşi doar un autor sau doar o lucrare din spaţiul românesc, mi se pare nedrept, aşa că mai bine renunţ. Nu iubesc muzica expresionistă, din acea perioadă agreez numai pictura şi coregrafia. În plan sonor nu, singurul care îmi place din acest perimetru este Anton Webern, eventual Alban Berg până la un moment dat.

A.A.: Și de ce nu?

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Nu e vorba atât de expresionism cât de gândire, de sistemul serial, nu văd logica (în sens profund) acestui sistem, egalitarismul nu poate să ducă la nimic bun, cum nu a dus nici comunismul nici fascismul. E nevoie de o ierarhie, în social, politic, uman și muzical nu funcționează decât ideea de ierarhie în care fiecare componentă își are rolul său. Uite, treapta a treia, cea care impune modul major sau minor, poate deveni extrem de importantă într-un anumit context, în altul e secundară. Ceea ce s-a impus în plan social este un fals egalitarism!

A.A.: Și o lucrare muzicală pe care o considerați capodoperă pentru secolul XX-XXI? Ceva ce vi se pare grandios?

M.C.: Pot da de exemplu *Sacre de Printemps* și *Întrebarea fără răspuns* - absolut unice, esenţiale ca viziune pentru muzica modernă.

A.A.: Ce pregătiți? Vorbiți-ne de planurile dvs. artistice.

M.C.: Nu îmi place să vorbesc despre planurile mele, prefer să nu anticipez nimic. Nu e secretomanie, pur și simplu când o să fie gata, o să fie gata.

A.A.: Cât de important este să fii în avangardă? Să aduci tot timpul ceva nou? E greu, e ușor?

M.C.: Să aduci tot timpul ceva nou este esenţial, dar e important ce înţelege fiecare din cuvântul "nou". Eu, de exemplu, înţeleg altfel conceptul de avangardă, altfel decât felul în care s-a stabilizat el (în mod paradoxal) tradiţional. Am explicat acest lucru în Manifest elitist 3, în Manifest elitist 2015 şi cel din 2016. Cel mai bun şi mai clar răspuns este în respectivele Manifeste din care îmi permit să extrag:

"Diferența dintre tradiție şi avangardă stă în posibilitatea de a învăța tradiția şi imposibilitatea de a învăța avangarda."

"Inovaţia, schimbarea - acestea sunt singurul argument al autenticităţii, inclusiv în spaţiul a ceea ce numim tradiţie. Pentru a se perpetua, tradiţia are nevoie de o permanentă înnoire. De aceea, tradiţia şi tradiţionalismul se situează pe poziţii diametral opuse."

"În acest moment avangarda este eliberată de crusta sa stridentă şi falsificabilă; de binecunoscutul "choquer le bourgeois" se ocupă cu eficienţă şi la nivel de masă divele şi divii divertismentului. Înnoirile adevăratei avangarde, cea căreia

https://biblioteca-digitala.ro

îi aparţin Gesualdo, Brâncuşi, Borges, sunt însă esenţiale. Ele nu pot fi oricând şi oricum accesibile, tocmai pentru că Noul adus nu este ieftin, nu are aditivi şi îndulcitori, tocmai pentru că proveniența sa este atât de adânc, atât de profund interioară."

Cred în necesitatea unei permanente înnoiri şi mobilităţi. Cred că nimic nu e valabil fară a incorpora un "altfel"; acest "altfel" poate fi mai evident sau mai mai puţin evident, poate exista la un nivel sau altul, poate înnoi forma muzicală, estetica, percepţia timbrului, energia, comunicarea cu interpretul, cu publicul.

Noţiunea de avangardă nu înseamnă pentru mine atitudinea obligatoriu şocantă, agresivă, cel mai important lucru este existenţa unei necesităţi, a unei motivaţii a înnoirii. Există cazuri în care agresivitatea este justificată, însă trebuie să ne ferim şi să nu ne lăsăm păcăliţi de violenţa fără acoperire, care maschează lipsa de idei.

A.A.: Sunteți și pedagog. Aș vrea să știu care este părerea dvs. vizavi de generațiile tinere de muzicieni.

M.C.: Generația actuală mi se pare o generaţie cu foarte multe probleme, ţinând seama că vorbim despre o generaţie în formare. Eu una sunt foarte încântată, cred că am noroc că nu fac parte din această generație. Ar fi îngrozitor de greu, mă pun în locul lor, e cu adevărat dificil. Contextul social aduce o presiune care este foarte greu de suportat, atât la nivel de liceu cât și la universitate. Dacă nu se conformează unor anumite obiceiuri, unui anumit tip de relaționare, e aproape imposibil de supraviețuit. Dacă un elev sau student e altfel, de exemplu dacă este pasionat de citit, de spaţiul cultural, el poate să pară un "ciudat" şi riscă să devină un paria în mediul lui. Noi nu am avut asemenea probleme. Aveam, ce-i drept, altele de surmontat, inclusiv condiţionările politice caracteristice perioadei. Din perspectiva relaţiei dintre generaţii, acum 40 de ani şi în prezent, situația generaţiei mele mi se pare însă amuzantă. În tinereţea noastră, ni se spunea că e normal să aşteptăm, cei mai în vârstă au prioritate, trebuie respectaţi, ei sunt valorile recunoscute, ceea ce, desigur, era evident. Acum, la respectabila noastră vârstă ni se explică că e normal să aşteptăm, tinerii au prioritate, ei trebuie susţinuţi - evident, iarăşi.

A.A.: Cum îi putem ajuta pe cei tineri?

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Încercăm să îi înțelegem, încercăm să îi ajutăm dar nu știu cât reuşim pentru că sprijinul nostru intră în contrapondere cu mediul social, cu un mediu în care valoarea spirituală, valoarea culturală este marginalizată, în care domină o falsă ierarhie. Există o presiune a colegilor lor de generație, una foarte grea! E foarte greu să se construiască pe ei înșiși, în niște condiții în care cultura este dată jos chiar în mediile culturale, în care sunt atacați din toate părțile. Din alte puncte de vedere, ei sunt favorizați aşa cum n-am fost noi, dar cred că aceste favoruri sunt momentane şi mai degrabă aparente. Cineva îmi spunea că cel mai bine în zilele noastre este să fii o tânără compozitoare, cel mai bine e să fii femeie, mai exact tânără femeie, ai foarte multe oportunităţi. Există un feminism foarte vizibil, bine organizat, energic, eficient şi bine susţinut. Pot să spun că tinerele femei sunt favorizate acum de acest matriarhat ascendent, uneori agresiv. Eu nu sunt feministă tocmai pentru că nu-mi plac discriminările de orice fel, fie negative, fie pozitive. Tinerii sunt ademeniţi şi provocați de un context-capcană, după părerea mea. La nivel instituțional sunt favorizați, au burse de studii, pot pleca în străinătate, au acces la informație și la circulație, pot merge oriunde pe acest Pământ, pot să arate ceea ce fac, pot să intre în contact cu alții din generația lor, ceea ce e pur şi simplu minunat pentru ei, la prima vedere nici nu ştiu ce s-ar putea face mai mult. În același timp însă ei sunt subminaţi la nivel profund. Capacitatea de a se construi într-un mediu bombardat de informație redundantă și de calitate proastă e foarte dificilă, pentru un tânăr e o mare încercare să își găsească drumul adevărat într-o societate în care se vând lucruri de foarte proastă calitate şi concepte dubioase. Li se spune că tocmai cele de proastă calitate sunt de fapt cele mai bune şi Doamne fereşte să aibă altă opinie. Paradoxal, era mai simplu în vremea socialismului pentru că da, era o dublă gândire, știam că ce se spunea în ședințele de partid era o îndoctrinare artificială, însă pentru fiecare lucrurile erau evidente, acasă sau cu prietenii se vorbea altfel. Acum îndoctrinarea este mult mai periculoasă, mai insidioasă și mai eficientă.

Mi-e greu să spun ce ar trebui să facă pentru că depinde de ceea ce vor și ar trebui să se cunoască foarte bine pe ei înșiși. În orice generaţie există oameni de bună calitate şi

https://biblioteca-digitala.ro

oportunişti, caracterul, ca şi gradul de inteligenţă, nu depind de vârstă. Mi se pare însă mai greu acum pentru cei tineri pentru că societatea actuală premiază mai mult ca oricând înregimentarea, oportunismul şi falsele valori. Dacă vrei să mergi pe calea îngustă a adevărului artistic trebuie să fii dispus la niște sacrificii, acest lucru nu e ceva nou. Depinde de tine cum te simți bine, nu există o rețetă specială. Cred că problema dificilă este să își dea seama fiecare ce i se potrivește, care e drumul cel mai bun. Cunoaşte-te pe tine însuţi, nu-i aşa ?

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Maia Ciobanu

Maia Ciobanu: As far as I am concerned, I have never started from the ambition of using certain techniques, of creating a performance, of stunning the audience and my fellow composers with my state of the art means. I have always started from an idea, from a certain vision, always taking into account the energy charge and the emotional trajectory of each piece. My aim has always been initiated and modelled from the inside, and only afterwards have I identified the most adequate means and techniques with which to achieve phonic concreteness. Compositional techniques concern me strictly to the extent to which they are suited and necessary to my purpose of constructing a music that represents me and through which I can communicate. I have no reservations or prejudice about resorting to any kind of compositional process, pertaining to any kind of aesthetics, if it serves the idea that I want to express.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL GEORGE ENESCU

Forumul Internaţional al Compozitorilor

***Ars Poetica* Conference**

The experience of Sacred Music: *St. John Passion* and *St. Luke Passion*. The Challenge of Composing Performable Modern Music

Sir James MacMillan

I am delighted and honored to be the kick off of this second day of the *Ars Poetica Conference*, with this talk, as you can see in the title – which is quite big, quite complex, *The experience of Sacred Music* and then it mentions the *St. John Passion* and *St. Luke Passion,* these are two works of my own and I will talk to you about it later. But then there is this extra sentence in the title, *The Challenge of composing performable modern music.*

Are the two issues related? We will see. I am sure that by combing the two we can lead to discussions over a great range of things, later, with ourselves here and also within the panel. I noticed yesterday that the conversation was very wide ranging.

I would like to begin with this second point, that is the challenge of composing performable modern music. When one thinks of performable modern music what he thinks of is

https://biblioteca-digitala.ro

aspects of practical and technical issues, the virtuosity of the music, the complexity of the music, whether the players are capable of playing music of great complexity. What are their skills and does the composer write according to these skills? And what about amateur musicians? Can amateur musicians perform modern music? For example, in my own country, the United Kingdom, there is an organization called C.O.M.A., The Contemporary Music for Amateurs and these people are not specialists at all; they are not professionals but they love music, and they love modern music and they want to perform modern music. As you know some modern music is very complex and sometimes beyond capabilities of amateurs. But that does not hold them back; they have invited many composers to write especially for them and that has happened. And in fact, there is a value-ing tradition in Britain, of British composer the role of the amateur in our musical culture. From the beginning of the 20th century, British composers have always valued the amateur choir in the music making in Britain. The amateur choral tradition in the United Kingdom is very strong. You may know that the choruses that sing with the great orchestras are all amateurs: the London Symphony Orchestra's Chorus is an amateur chorus. They have to perform at a very high level, of course, to work with one of the great orchestras, conductors and soloists of the world, but they are essentially volunteers who get together during the week and prepare music of a very, very high professional standard. And that is the way of it, with all the orchestral choruses in the United Kingdom. The amateur chorus has to step up to a very high level to perform and there has also been, in the recent British history, a desire amongst the composers to write music for the amateurs, to value the role of the amateurs in musical society. Right back to the 19th century there were works being written including *Elijah* by Mendelssohn, works to be sung by volunteer choruses in the United Kingdom and that lead to a healthy and long stream of oratorios being written throughout the late 19th century towards the 20th century; *The Dream of Gerontius*, for example, by Elgar, which would have been performed by a professional orchestra but with amateur singers, an amateur chorus. And a whole range of composers who came after Elgar, Vaughan Williams who loved the music of the church and he was not necessarily

https://biblioteca-digitala.ro

religious but he liked writing music for the church, and writing for the amateur volunteer singers in churches. And indeed, when one thinks about the British composers many of them wrote music for church Liturgy, they didn't change track or style or aesthetic to write for church choirs, they wrote with their own musical character and we can see great choral works by Benjamin Britten, *Magnificat and Nunc Dimittis* by Michael Tippett, all used in the great cathedrals by the cathedral choirs of the United Kingdom. And there has been that love of the amateur, non-specialist choir, leading on from Tippett, Gustav Holst, through to Maxwell Davies who set up his own festival in the North of Scotland precisely to engage the musical activities and enthusiasm of ordinary people. It was from the imperative of bringing modern music into the attention of as many people as possible and to spread the word about modern music.

We need to talk about technical and practical issues a lot when we talk about performable modern music. But there are other dimensions to the idea of performable modern music. What about music which becomes performable by its power to reflect the shared experiences of humanity? What about music which becomes performable by the action of the composer leaving his or her island of non-communication, to express feelings and experiences that he shares with the performers as fellow human beings and those performers communicate in a channel of communication to the people in the audience? I loved that analogy that was used yesterday by one of the speakers about the triad, the tonic was the composer, the performer was the third and the listener was the fifth and they are all interconnected and there is a relationship between these elements in the same way there should be between composer, performer and the audience.

And why do I need to state to the obvious? It could be said that for many different reasons, understandable, justifiable reasons, that during the last one hundred years or so, at various points in the music history there has been a breakdown of that relationship, a breakdown of that communication between the composer, performers and the audience. And sometimes it was simply the fact that the audience could not keep up. Schönberg formed the society for the private performance of new music because he realized that it is a

https://biblioteca-digitala.ro

smaller group that he needed to speak to first and perhaps further down the line, the larger audience, the bigger community could be engaged. I am not making any value judgements about this, I'm just stating the fact that for one reason or another the communication relationship has broken. One can understand the mindset not just in the mind of the composers in 1945 but with many artists, philosophers, politicians, who have viewed what happened here and have seen the convulsions of a disaster. And the conclusion was indeed that the society, the identity and the culture was broken and destroyed and that they had to begin again. Music and many other things, politics and society as well, went into a kind of laboratory mentality exploring the fundamentals of the language regardless of what this wider communication and relationship might mean.

When I talk about an island of non-communication I am not saying it in an accusatory way, there are understandable reasons why composers and artists want to live in an island of non-communication.

But one way to find these deep reservoirs of connection, these deep reservoirs of relationship between artist and audience is in our shared civilization, in our shared history, and our shared traditions and perhaps the reflourishing of the relationship needs to be resurrected by looking at the very concept of tradition in a new way. To be interested in tradition is not always nostalgic, not always reactionary. It can be, of course, but sometimes is not. To be interested in tradition is not always old fashioned. Traditions can be alive with a past, a present and a future. And the analogy I like to make for myself as a composer or just as a normal person living in this world is the analogy of a river. The river runs through the land, it has come from somewhere and is going somewhere else and it finds me here on its bank. It has a past, a present and a future. There is nothing reactionary about that. It's entirely natural, it's part of the ecology of the land. If one puts a dam in the river one causes the fruitfulness to stop. And that is the problem. It can be the problem, if one deliberately decides that this river is not a good thing and puts up this dam, the irrigation of human experience ends and the land dries up, it becomes desiccated. My preference is to see the river flowing from the past, I see where it comes from and I see where it might go and I feel part

https://biblioteca-digitala.ro

of this onward flow from the past to the future. That is not reactionary, I think that is just progressive as anything else.

And this brings me from the second point in the title to the first and arises the question, why is it an interest again amongst the composers for the sacred music? You will have noticed it. It is not just Arvo Pärt and Henryk Górecki, although these are the most prominent names and the most popular names and they have reached beyond the world of new music to people, non-specialists that don't know much about modern music or even classical music. They have that reach and it could be argued, especially with Pärt for example, that he has this new way of looking at tradition, not in a reactionary form, but a new way of imagining harmonies, counterpoints and consonances that speak for themselves.

But the issue is much deeper than this handful of composers and goes back into the history of Modernism itself and can be accounted for in the mainstream of the modernism as well. When I look at the history of the 20th century music I see a wide range of composers, some of them less prominent or significant who were profoundly religious men and women. Stravinsky set little prayers like *Ave Maria* and *Pater Noster*, he was a believer, he was as revolutionary in his music making as he was reactionary in his politics. But he was one of the great figures of Early Modernism, one of the great polar, inspirational and vital figures who had such an impact on what happened in the 20th century, who saw the search for the sacred as being vital to his imagination, to his creative life. And then another great polar figure of early musical modernism, Arnold Schönberg, who reconverted to a practicing Judaism in the 1930's when he left Germany. And his later work is filled with that Jewish character, theology, tradition and culture, he was a mystic and you can hear that mysticism in his later works especially. It is no accident that John Cage chose to study with him. Cage saw in Schönberg a fellow mystic. And John Cage found his own path in search for the sacred through discovering the ideas and the deep spirituality of the far east. It's interesting that his most famous or let's say his most notorious work, *4'33,* that is four minutes and 33 seconds of silence, which is a kind of provocation to our culture and listening sensibilities or lack of them, a profound provocation to the banalities of the modern

https://biblioteca-digitala.ro

age, the original title was *Silent Prayer*. So, John Cage shared with Schönberg and many other composers this fascination with silence, that there is a relationship between silence and sound and that in the silence of the composer's mind, the musical imagination begins, that silence is pregnant with possibility, pregnant with the possible music that comes from a contemplation of a reality beyond us. And then, of course, there was Olivier Messiaen, who was famously catholic, he shares with J.S. Bach the description of being a musical theologian. And yes, Messiaen was this central revolutionary figure in Modernism, with an impact on the generation who came after him, Boulez and Stockhausen looked up to Messiaen; far from being an old-fashioned religious reactionary, Messiaen was at the heart of the whole experimental movement. It is wrong to see religion in the case of Messiaen as some kind of reactionary esthetic. And of course, his great opera *St. Francisc of Assisi*, one of the great modern operas of our time, is not the most successful or popular. The most successful and most popular French modern opera of the last 50-60 years is of course the *Dialogues of the Carmelites* by Poulenc. A work that is a direct challenge to the assumptions of secularism, the assumptions of a modern age, a direct challenge in the very capital of the secularism itself, Paris, to what happened there, the implications of revolutionary violence, and a deep Christian heroism, love, forgiveness, the love of the Christian faith.

And there were the other composers after Shostakovich, behind what we used to call 'The iron curtain' who were profoundly searching for the sacred role, Schnittke, Gubaidulina, Górecki, Pärt, Kancheli, as a way of challenging. Again, this is not a passive spirituality, it is a form of challenge, in their case, to state atheism, and a search for something more than the banalities the regime was wanting to enforce on them and on the people, that lived under these regimes. And in my own country, I've already mentioned some of them. Benjamin Britten and John Taverner wrote music for church liturgy. They saw no problem in writing one day for the choir of Westminster Abbey and writing for an orchestra the next day, in different ways probing their own path to modernity but realizing that the past is a great gift. These traditions I am talking about are gifts from history, that can be reinvigorated someway, in the modern

https://biblioteca-digitala.ro

age. And so, I come to the idea of the Passions, my works. I'll get to my music in a minute, but to be honest I look back at me about ten years ago when I started to think about Passion settings and I saw many other composers of our time who were drawn to the Passion. The Passion form, the Passion narratives, and I say to myself, `what is happening here?` Many, for different reasons, are attracted to this `defunct` form, there are different ways to tell the passion story. The first one that came to my notice was Penderecki's *St. Luke Passion* from the late 1960's, a work that had a huge impact on me, and kind of signaled to me, as a young composer. A sign that, perhaps, by reflecting on these matters (and I searched for these things) was a sign that Modernity and the sacred were interconnected in some way, that the search for the sacred had not died. Indeed, it was alive and well. In fact, you can say that a study of Modernism in music would be totally incomplete without a reflection and a probing of the deep spiritual, some might even say theological reasons for why all these composers that I mentioned did what they did. After Penderecki came Arvo Pärt with his *St. John*, a decade or so later, but then, one after another, Gubaidulina and another *St. John*, Wolfgang Rihm, another Passion, Golijov from Argentina another Passion, John Adams too is exploring in his own way the retelling of the Passion story using modern scenarios.

So, I didn't feel alone in this but sometimes composers like myself are asked whether they feel eccentric for having interests like this. All you need to say is just look at what has happened in the 20th century and see all these different composers and say that this is the mainstream, this is Modernity, this is the thrusting of the modern mind, to find Ancient truths and something deeper than ourselves; that there is something really spiritual in the art of music itself that still provokes and inspires composers to look for it.

Why the Passion setting? The history of the Passion goes back before Bach, of course: musical settings of Christ's suffering and the crucifixion based either on biblical text or on poetic elaborations can be traced right back to the 4th century. The original template for such a form consisted of three parts, sung by three deacons or three clergymen, in plain-song. I've done this myself many times in Scotland, singing the narrator's

https://biblioteca-digitala.ro

part with a very simple Gregorian, and sometimes Dominican chant, with a priest, usually with the lowest voice singing Christs' lines, and then other parts being taken by a schola who would sing the angry interjections of the crowd. In the 13th century the Passions became more dramatic, two versions are found in the famous German manuscript of the *Carmina Burana* before becoming longer and more complex by the 15th century. Passions settings blossomed throughout Europe. Plain-song alternated with polyphony, and the crowd was now sung by the choir. German Lutherans, of course, picked it up and ran with it unexpectedly. They embraced it; there were many German Passions before Bach came along. And it was the Lutherans who kept the tradition of using solo singers; and from the early 1600's the Lutheran settings used recitative, arias, choruses, until we get to the form that we now recognize in the two famous settings by J.S. Bach in his St. Matthew and his St. John. There are twenty Passion settings by Bach's prolific son C.Ph.E. Bach. During the Classical and Romantic period, the Passion went out of fashion although there are a few Victorian works. Then it began again, in our own time, strangely enough, to the surprise of many.

But to many of us who have tackled a Passion or thought about writing a Passion, the ghost of J.S. Bach stands very heavily on our shoulders, a frightening ghost from history, asking why on earth would you, a modern composer, want to do such a thing? But, just like a moth circling around a flame, some of us can't help it. So, I had to make a decision about which text to write; I have actually made a decision that I will eventually write all four. I've done two so far but I started with St. John. And in the St. John's Passion I wanted to make it vocal, of course, I wanted it to have a soloist; there is a Christ figure who is a baritone voice and there are two choirs. Using that tradition, that amateur choral tradition was important to me, so you will hear in this excerpt the large chorus singing. There is also a little chamber choir who is the narrator in the work; and it's a chamber choir using harmonized chant mainly who tells the story. But because I have sung the Passion, the St. John Passion is used on Good Friday in the catholic churches, I valued it and I know most about it. I always experienced the St. John Passion in a liturgical context, so when Bach who also

https://biblioteca-digitala.ro

wrote his passions for a liturgical context, provided these moments of repose and reflection in his chorales which would've been sung by the assembly of course, everyone joined in. I thought to myself 'what is it about my experience that might provide an alternative to these chorales', and, of course, as someone who knows and loves liturgy, those moments of reflection are given through the experience of the motet, the Latin motet. In my St. John's Passion there are Latin texts, when the drama stops, the storytelling stops, then we perhaps hear a little bit of the *Tu Es*, for example, which is a reflection on Peter and his betrayal, or the *Crucifixus etiam pro nobis* at the moment of crucifixion itself in the drama. But there are lots of other texts that Catholics hear; one hears the text of the *Improperia*, which is a very strange text indeed. These are not the words of Christ; they are the words of Antiquity coming through as if they were the words of Christ, but they are taken from the Hebrew Gospel. And I'd like to play a little example of this. This is not the words of St. John but it's a movement which appears in my St. John's Passion. It is called *The Reproaches* when you can hear the Christ figure saying 'my people, what have I done to you, how have I offended you…' texts from Isaiah and other Old Testament sources. And then, interpolated into this there's a sacred text from liturgy orthodox and catholic, *Holy is God*, sung by the choir. The only other thing that probably needs to be said about this is that I've cited a lot of different sources as an inspiration point, Gregorian chant, the Passion settings of the past, but there is also opera here as well. There is great drama in the Bible and the courtroom drama could be straight out of an American movie from Hollywood; it is fully operatic. I value opera, I had just finished an opera, and when I wrote this a lot of that opera came into the Passion setting. You may hear all of this in this little extract; so, this is the beginning of *The Reproaches* (*Improperia*).

My first Passion, of St. John's is quite a big piece, with quite a large orchestra (not huge) two choruses and a baritone soloist. I've decided that from there, each setting will get smaller and smaller, so the next one, *St. Luke's Passion* is written for a Händelian orchestra, one choir, children's choir and no soloist. The next one would be *St. Mark's Passion* which it will be for choir and organ and maybe a soloist or two and the last one,

https://biblioteca-digitala.ro

would be a St. Matthew and it will be only for four singers. So, I am doing a 'shrinking', if you like, of the musical language as I work through the four texts. The other big difference between My St. John and my St. Luke's Passion is that where there is in St. John this intertextuality that is an almost chaotic mixture of scriptural texts, but also these other liturgical texts and so on. One might say this is an undisciplined approach to the Scriptures. I've decided I would take a much more refined approach not just in the language and in the scoring but actually in the text itself, so in St. Luke it is just St. Luke, no *Reproaches* or Latin text, sung purely and simply by the two choirs. And the words of Christ in the St. Luke's are taken by children's chorus, not a man, but a kind of disembodied sound which kind of makes you think of Christ's innocence. It is also sometimes in one part, just one single line, or in three parts, again a theological implication looking on the triadic nature of the Trinity. So, there are many musical and indeed extra musical considerations going on in the writing of these works. I enjoy trying to educate myself in areas of history and scripture and reading and it all feed into the imagination, I think. The next short excerpt from chapter 23 in St. Luke's, you will hear the orchestra, the four-part choir telling the story, and if we've got time, you may hear the children singing the words of Christ.

I have tried to tell the Crucifixion story in other ways too: in The Seven Last Words, the 14 stations of the Cross, there's a little piano trio of mine, no words at all, the piano, violin and cello, *14 Little Pictures* it's called; again, it's another journey towards God. I've also written a Stabat Mater quite recently for one of the great British choirs, *The Sixteen.* Again, the same story, but seen through a different pair of eyes, Mary's eyes, and a very different perspective altogether with its own history, its own tradition, deep into the past through many great composers, of course, Pergolesi, Victoria and way back. It's an interesting theme and an inexhaustible theme for me. It is not the only thing I want to do, I like writing purely instrumental works without titles or with generic titles, String quartet no. 3, for example, Horn Quintet, but I think I will continue to come back, almost like an obsession, to see the possibilities of new ways of exploring this very important day in the history of humanity; the day when Christ died.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Visare lucidă, transă și performance ritualic/șamanic (I)

Mihaela Vosganian

Visul este cosmogonia unei seri.
În fiecare noapte, cel ce visează reîncepe lumea.
Gaston Bachelard

1. Visarea: procesualitate, funcții, ipostaziere și facilitare prin sunet

Deși cu toții știm că lumea visează, îndeobște se consideră că visarea este o experiență nocturnă ireală, un fel de prelucrare internă de date ale computerului uman, ca un proces de *defragmentare*[1], de curățare a gunoiului nefolositor. Deoarece nu suntem, în general, obișnuiți sau antrenați să ne amintim visele, atunci când se întâmplă spontan, mai degrabă le tratăm cu indiferență și ignoranță și inevitabil chiar cu dispreț, considerându-le, cel puțin, ca niște stranietăți.

Alteori, visele (pacienților) sunt analizate pentru a fi apreciate de psihologi sau psihiatrii drept "indicii utile ale manifestării deformate ale personalităților (lor)."[2] Astfel, pentru Freud, Jung sau Adler, ca de altfel pentru întreaga școală de psihanaliză modernă, *visatul* este unul dintre cele mai speculat(iv)e fenomene psihologice umane, deosebit de important în vederea diagnosticării și vindecării la nivel psihic și nu numai. Visele apar în timpul *somnului paradoxal* – așa numita perioadă "REM"[3] – activitate cerebrală intensă, cu unde

[1] Proces de întreținere a hardului computerului.
[2] Monroe, Robert A., *Călătorii în afara corpului,* Editura For You, Buc. 2000, p.9.
[3] "Rapid Eye Movement" / mișcarea rapidă a ochilor), activitate cerebrală care s-a demonstrat a fi experimentată nu doar de oameni ci și de toate mamiferele.

https://biblioteca-digitala.ro

cerebrale rapide *Beta* și *Tetha* care se deosebește de momentul de ațipire/revenire – *hipnagogic/hipnopomp* (stadiul 1 de somn, cu unde *Alfa* și *Theta*) sau de *somnul lent/liniştit* (stadiile 2/3/4*)*, denumit *non REM/NREM,* atunci când nu avem vise (fig.1a). Un ciclu de somn (cu cele cinci stadii incluse), se repetă după circa 90 minute (fig.1b), diminuându-se spre dimineață, în timp ce stadiile REM devin tot mai lungi (spre 60 minute)[1] :

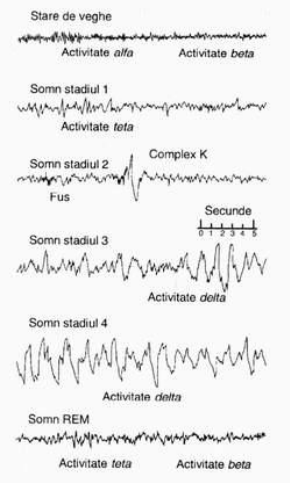


Fig.1a Stările somnului & undele cerebrale

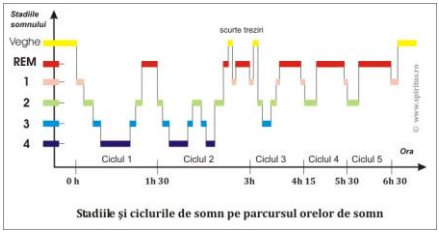


Fig.1 Stadiile ciclurilor de somn nocturne[2]

Dar tot *visare* este și atunci când suntem cu ochii deschiși, când avem *vise diurne* sau *fantezii, reverii,* sau *imaginații.* Într-un capitol anterior, făceam referire la distincția dintre *lumea imaginară* (a fanteziilor/ a închipuirilor) și *lumea imaginală* – a imaginilor. A învăța să distingi între imaginația pură, visele diurne și/sau inchipuiri sau fantezii, îți poate facilita periplul în *lumea interioară*, capacitate cu care ne naștem și o manifestăm când suntem copii, dar care se diminuează din ce în ce mai mult în procesul devenirii adultului.

[1] Petre, Răzvan, *Somnul, visul, dedublarea,* http://www.spiritus.ro/RAZVAN/somn-vis-dedublare.htm
[2] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

Așa cum percepem *lumea exterioară* cu simțurile noastre curente, învățând tiparele informale care ne dau culoare, sunete, forme, temperatură etc., putem percepe și inversul ei, respectiv lumea interioară, prin intenția vederii noastre active care acționează precum lumina farului în întuneric.

Funcționabilitatea visării poate fi conexată cu diferite aspecte, cu precădere cu aspectul psihologic, analizat de școala psihanalitică, sau viziunea arhaică mitologică (semnalată încă din antichitate), astfel: *funcţia de catharsis* (descărcare/purificare a energiilor disturbatoare acumulate) și *funcţia adaptativă* (cu rol de fixare/memorare la nivelul Eului a informaţiilor cu încărcătură afectivă sau cu potențial de rezolvare a impasurilor creative, ori a problemelor diurne) – la Freud; *funcţia compensatorie* (de restabilire a echilibrului neuropsihic), *funcția premonitorie* (cu rolul de avertizare a unui pericol semnalat în inconștient) și *funcția comunicării* (ca mesager de la inconștient la conștient) – la Jung; *funcția autosimbolică* (imaginile simbolice onirice, ca reprezentare a gândurilor sau a stării fizice ori mentale a experimentatorului) – Silberer[1]; *funcția cosmogonică* (prin care, la baza creării universului se află visul); *funcția simbolică arhetipală* (legată de reprezentarea prin vis a simbolurilor naturale/arhetipale şi a simbolurilor culturale / imagini colective transmise în formă orală sau scrisă); *funcția intermedierii* (între cer și pământ, legată de alegorie și tentația Unității), *funcția psihosocială* (cu rol formativ / civilizator), *funcția divinatorie* (de predestinare prin *oniromancie* – divinație prin vise și *onirocritică*[2] – interpretarea viselor).

Iată câteva *tipologizări* sau *ipostazieri* ale visului, de altfel derivabile și/sau intrinsec legate de funcțiile visului: *visul profetic* (primit ca mesaj din partea unei autorități cerești care, mai direct sau mai camuflat, avertizează asupra unui eveniment

[1] Psihologul freudinian Herbert Silberer, cu o gândire mai independentă fața de alți adepți ai lui Freud, care, de altfel, i-a adus excomunicarea din școala psihanalitică și, la puțin timp, chiar sinuciderea.

[2] *On(e)irocritica* a fost primul tratat de interpretare a viselor, în cinci volume, scris de Artemidorus Daldianus, în sec. al II-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

important din trecut, prezent sau viitor); *visul iniţiatic* (al sacerdotului egiptean, al buddhistului tibetan, sau al şamanului amerindian ori siberian), încărcat de puteri magice, menit să realizeze legatura între cer/zei și pământ/pământeni, printr-o cunoaştere ezoterică sau călătorii în lumile subtile); *visul telepatic* (care intră în legătură cu sentimentele și gândurile altor persoane sau grupuri aflate la depărtare); *visul-presentiment/intuitiv* sau *premonitoriu* (prin care se poate intui firul posibil evenimențial); *visul mitologic/arhetipal* (care reproduce arhetipuri legate sau nu de miturile universale și care poate reflecta inclusiv angoase fundamentale); *visul vizionar/cosmic* (care aduce revelații în cunoaștere, prin ascenderea la nivele înalte de conştiinţă sau/și accesul la puteri așa zis *paranormale* care au fost atrofiate și paralizate în decursul istoriei civilizației).

O perspectivizare pluridimensională și integrativă – etimologică, mitologică, mistică, metafizică, filozofică și estetică ne poate duce la concluzia că *visatul* este un *tip de cunoaștere,* dar nu mai puțin o *inițiere,* în căutarea fuziunii cu *Sinele divin*. Transgresarea lumilor abisale sau a celor transcendentale, din necesitatea refacerii armoniei și unității universale, prin revelație sau tehnici onirice, sunt căi magice, deopotrivă în artă, în mistică, religie și șamanism chiar dacă diferă, de la caz la caz.

Bunăoară, cum afirma Carlos Castaneda[1], pentru *visătorii vrăjitori*[2], **VISATUL** este o tehnică concretă de dislocare a *punctului de asamblare*[3], spre deosebire de

[1] Antropolog, scriitor, autor a peste zece volume în care descrie experienţele şi învăţăturile dobândite de el în Mexic, sub îndrumarea a doi vrăjitori, urmaşi ai vechilor tolteci, Juan Matus (indian yaqui din Mexicul de Nord) și a lui Genaro Flores (indian Mazatec din Mexicul Central).

[2] La sugestia lui Don Juan, Castaneda va folosi termenul de *vrăjitor* celui de *șaman,* șamanismul fiind apreciat drept o abordare mai degrabă antropologică, neadecvată și neagreată de vrăjitorii din Mexic.

[3] O zonă energetică intensă (de mărimea unei mingi de tenis), aflată permanent în interiorul "oului luminos"/"mingiei luminoase", în care vrăjitorii văd corpul eteric al ființei umane, la acelaşi nivel cu suprafaţa acestuia, la o distanţă de aproximativ şaizeci de centimetri în spatele muchiei omoplatului drept.

https://biblioteca-digitala.ro

STALKING[1], cu care se completează – tehnică prin care acest punct poate fi menținut/fixat în noile poziţii atinse (în care corpul energetic devine independent, flexibil și coherent, în nevoia sa de consolidare şi desăvârşire).

Pentru că "*punctul de asamblare* şi luminozitatea care îl înconjoară sunt semne ale prezenţei vieţii şi ale stării conştiente"[2] umane, în el este "adunată percepția, printr-un aspect misterios al mării întunecate a conștientizării"[3]; astfel, cu cât este mai mare deplasarea *lui* de la poziţia obişnuită și în afara *oului luminos* (fig. 2), cu atât este mai mare a *doua atenție* (conștiința altor lumi), respectiv modificarea stării conştiente a *visătorului*.

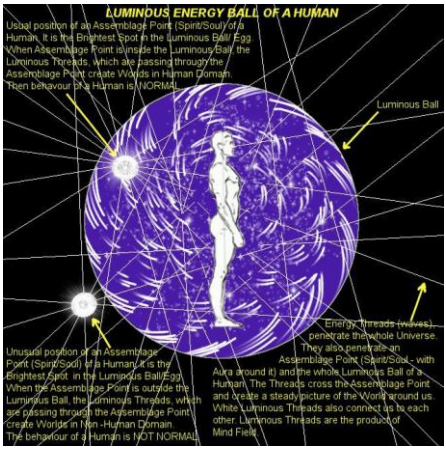

LUMINOUS ENERGY BALL OF A HUMAN
Usual position of an Assemblage Point (Spirit/Soul) of a Human. It is the Brightest Spot in the Luminous Ball/Egg. When Assemblage Point is inside the Luminous Ball, the Luminous Threads, which are passing through the Assemblage Point create Worlds in Human Domain. Then behaviour of a Human is NORMAL
Luminous Ball
Unusual position of an Assemblage Point (Spirit/Soul) of a Human. It is the Brightest Spot in the Luminous Ball/Egg. When the Assemblage Point is outside the Luminous Ball, the Luminous Threads, which are passing through the Assemblage Point, create Worlds in Non -Human Domain. The behaviour of a Human is NOT NORMAL
Energy Threads (waves) penetrate the whole Universe. They also penetrate an Assemblage Point (Spirit/Soul - with Aura around it) and the whole Luminous Ball of a Human. The Threads cross the Assemblage Point and create a steady picture of the World around us. White Luminous Threads also connect us to each other. Luminous Threads are the product of Mind Field

Fig. 2 Oul energetic uman cu *punctul de asamblare* aflat în interior sau in afară[4]

Schimbarea tiparului energetic, într-o altfel de reorganizare de "unitate şi coeziune", era noua formă energetică a vrăjitorilor din vechime, atunci când "fiecare dintre

---

[1] Urmărire, în limba engleză.

[2] Castaneda, Carlos, *Arta visatului,* https://www.scribd.com/document/12739519/Castaneda-Carlos-Arta-Visatului, p.8

[3] Castaneda Carlos, *Latura activă a infinității,* RAO International publishing company 2003, Buc., p.174.

[4] http://www.theshiftofconsciousness.info/castaneda.html#Humans_As_Luminous_Eggs

https://biblioteca-digitala.ro

ei a devenit în mod *uniform* o linie şi a rămas în mod *coeziv* o linie, de o mie de ori mai mare decât diametrul unui *ou energetic* (câmpul energetic al unei perso **STALKING** nae, fig. 2) şi au putut percepe, astfel, "toate *filamentele energetice*[1] care treceau prin acea linie".[2]

În volumul *Arta visatului* (pe care îl consider memorabil și prin intermediul căruia am deslușit foarte multe experiențe onirice, inclusiv dintre cele personale), Castaneda vorbește despre "șapte intrări, resimțite ca obstacole, pe care vrăjitorii le numesc cele șapte porţi ale visatului*",* dintre care dă referiri concrete (despre ceea ce sunt și cum pot fi surmontate), doar la primele patru:

- Poarta 1. *Percepția corpului de vis* – când "intenţionezi corpul energetic să stăpânească practic şi cu mare precizie situaţia generală dintr-un vis*"*, până la a deprinde "capacitatea de a menţine prelungit imaginea oricărui element[3];
- Poarta 2. *Folosirea corpului de vis* – „când te trezeşti dintr-un vis într-un alt vis" sau poți „folosi elementele din vis pentru a declanșa alt vis"[4] și intenţionezi „un asemenea *control* asupra ***atenţiei*** visatului, încât o faci să se oprească atunci când este nevoie"; totodată să interacționezi cu tărâmul de *ființe organice* sau *anorganice*[5] și să le transformi în *aliați/ghizi* pentru lumile "ce se află dincolo de domeniul umanului"[6]; tot aici se poate auzi vocea *emisarului visatului*, ca o "energie străină care are ca scop să-i ajute pe cei care visează, spunându-le unele lucruri"[7];

---

[1] Felul în care se percep energiile în univers*, cu a doua atenție*.
[2] Castaneda, Carlos, *Arta visatului,* idem., p.12,
[3] Idem. p.27
[4] Ibidem, p.28/29
[5] Diferența între ele, după cum spune Casteneda, este "că viaţa şi conştiinţa făpturilor organice durează puţin - pentru că sunt făcute să se grăbească - în timp ce viaţa făpturilor anorganice este infinit mai lungă, iar conştiinţa lor mai calmă şi mai profundă" (Arta visatului, p. 29).
[6] Idem. p 29
[7] Ibidem, p.40

https://biblioteca-digitala.ro

- Poarta 3. "*Călătoria"* ca *experiență extracorporală lucidă* – când poți vedea corpul fizic, iar *percepția corpul de vis* este completă și conștientă și când realizezi că *"*singurul mod în care se putea deplasa corpul energetic este să plutească în zbor glisat sau planat"[1]; la această poartă, "raţionalitatea este responsabilă de insistenţa cu care corpurile noastre energetice sunt obsedate de detaliile semnificative"[2].
- Poarta 4. "*Sharing" (împărtășirea)* – când corpul energetic are trei opțiuni de călătorie: fie „către *locuri concrete* din această lume", fie în „locuri concrete, aflate în afara acestei lumi", fie „în locuri care există numai în *intenţia altora*"[3], respectiv când poți intra/împărți visul cu al altcuiva.

Visatul implică o mare cantitate de energie, dar care se poate *regenera* prin procesul *recapitulării,* „condiţie esenţială pentru redefinirea şi reorganizarea energiei unui visitor, mai profundă decât psihanaliza" și care constă în „retrăirea totalităţii întâmplărilor din viaţă, prin rememorarea tuturor detaliilor posibile ale acestora".[4] Interesant de remarcat e că această tehnică (care ar trebui făcută seara, înainte de culcare) este fundamentală, deopotrivă în tehnicile tibetane, sau cele mistice *eseniene*, sau *rosa-cruceene* sau în *kabbala* și se referă la o *purificare continuă* și prealabilă morții noastre (dinaintea *vieții de după moarte)* care accelerează dezvoltarea spirituală, atunci când este asumată cu consecvență.

În literatura kabalistică se spune ca Dumnezeu a creat primul om, pe *Adam Kadmon*, cu un corp transparent, egal cu al Său. Privindu-și creația, Dumnezeu a perceput, ca într-o oglindă, "bazinul curat al propriei sale ființe". Și "nu exista nici o distorsiune din partea oglinzii", iar el vedea deopotrivă realitatea din fața și din spatele ei.[5] De altfel, construcția simbolică

[1] Ibidem, p. 92
[2] Ibidem, p.85
[3] Ididem, p 117
[4] Ibidem, p.88
[5] Ref. Shainber, Catherine*, Cabala și puterea visării*, Editura Pro Dao, 2012, p.47.

https://biblioteca-digitala.ro

sefirotică (despre care vorbeam într-un capitol anterior), cu toate atributele pe care le incumbă, reflectă o atare oglindire de Sine a Divinului, sau raportul primordial *Creator-Creație*. Între timp, *prototipul adamic* a decăzut din stadiul său primordial, iar noi, oamenii actuali, suntem, mai degrabă, mai abili în a percepe realitatea exterioară (chiar și cu deformările și perturbările aferente determinate genetic ori de către mediu), decât în a vedea fața interioară a oglinzii, acel *spațiu gol al nimicului*, despre care vorbesc buddhiștii, în care apar viziunile și de unde primim informații de la *puterea imaginală* personală sau cea colectivă, *akashică*.

Dacă ne focusăm și rememorăm limbajul lumii noastre interioare, putem aceesa ceea ce poetul pictor romantic Wiliam Blake considera a fi *adevărata imaginație*, respectiv "ce acum este dovedit, odată a fost doar imaginat" (fig. 3). Ea este întâlnirea, ba chiar dialogul dintre *cunoscut* și *necunoscut.*

Fig.3

"Ea trăiește ca și cum s-ar afla în spatele unui văl, cu puterea ei ascunsă într-un eter impenetrabil, dar pregnant."[1] Abia "atunci când cele două lumi – cea interioară și cea exterioară – devin egale în concentrare, ele devin Una. Tu redevii omul primordial, a cărui oglindă este o sferă imensă și transparentă. Devii plin de lumina care iluminează ambele lumi, iar tu devii Unul."[2]

[1] Idem. p.54

[2] Ibidem. p.61

https://biblioteca-digitala.ro

Cu siguranță că un artist, mai ales unul creator, pășește mai ușor în *imaginația* adevărată, iar visul lui începe să înceapă să confirme afirmația lui Hugo: "A visa înseamna a crea… A visa înseamnă a plana în apoteoze, este a înțelege… Să construiești o himeră înseamnă să provoci realitatea."[1] Iar realitatea artistică este un altfel de a *oglindi* sau *a visa* lumea știută ori încă neștiută.

Cum fiecare visează *neștiutul* în felul său propriu, prototipul imaginativ al artistului creator se apropie mai degrabă de ceea ce numim *reverie* – care apare într-o stare de relaxare de tip *alpha,* adâncindu-se treptat în starea cerebrală și mai profundă de tip *theta*, recognoscibilă și în somnul cu vise.

Reveria este mai degrabă o stare a realității interioare, în care firul unei gândiri dintr-un alt spațiu, se detașează treptat de realitate, percepând un timp dilatat, dar fără a-și pierde luciditatea. De fapt, gradul de luciditate (mai mic sau mai mare), ca și lipsa de continuitate (chiar și relativă), diferențiază *reveria* de visul obișnuit nocturn (nelucid).

În *reverie* subiectul este detașat și neimplicat, trăind o stare de martor/observator, ce facilitează fenomenele de *clarvedere, claraudiție, telepatie* sau *premoniție.* În acest caz, starea de conștiință este una extinsă, sau *captivă*, după cum aprecia Jean Paul Sartre, fascinată de ea însăși, sau de luminile deschizătoare de porți astrale, sau de imaginile numite *hipnagogice* sau *hipnopompe* (care apar la confluența între trezire și somn).

Starea hipnagogică sau *hipnagogia*[2] este acea stare de frontieră dintre veghe și somn, sau "starea de semi-visare/pre-visare/micro-visare"[3]. Ea poate aduce/induce viziuni, chipuri (mai mult sau mai puțin umane sau animale), voci, peisaje sau forme geometrice ori nebuloase, ori modele/simboluri complexe, dar și introspecţii ciudate, fraze fără sens, premonitorii sau chiar senzaţii neobişnuite, de dilatare/plutire a corpului, ori de zbor, ori fulgerări de culori, lumini și scântei, cunoscute drept *lumini entoptice* sau *fosfene*.

---

[1] http://www.intelepciune.ro/citate_celebre.php

[2] Termen dat de către psihologul francez din secolul al XIX L.F. Alfred Maury pentru trecerea spre somn.

[3] P.D. Oupensky, în eseul *On the Study of Dreams*.

https://biblioteca-digitala.ro

Reveriile sau *stările hipnagogice* și *hipnopompe* sunt dintre cele mai fascinante stări de constiinţă modificată[1], un izvor inepuizabil de inspirație creativă pentru artiști; ele conțin deopotrivă cheile descifrării Universului ce ne stau la dispoziție pentru a fi experimentate, fără a apela la substanțe psihoactive halucinogene. De fapt *reveriile* aduc ceea ce misticii, șamanii și yoghinii consideră a fi *viziunile* (divine, profetice), ce se pot obține deopotrivă în meditațiile sau transele profunde.

Prin antrenamentul numit *Tehnica Inducției Hipnagogice – Wake Induced Lucid Dreams* (*Vise lucide induse în stare de veghe)* – sau prin tehnici spirituale specifice mai vechi sau mai noi – *șamanice, holotropice, hipnotice* –, aceste imagini pot fi folosite pentru a capta și menține valoroasa *visare lucidă* sau pentru a deschide fluxul *minții inconștiente.*

Actualmente, tot mai mult, oamenii de știință cercetează legătura dintre diferitele ipostaze/stări ale cortexului – respectiv cea *hipnagogică*, somnul non/(N)REM, undele *alfa* (de dinaintea somnului), somnul REM, sau starea de trezire relaxată; se investighează deopotrivă căile prin care se crește abilitatea de stagnare conștientă a procesului *hipnagogic,* la diferite momente, cât mai aproape de somn – respectiv stabilizarea în *visarea lucidă/conștientă.*

Una dintre cele mai eficiente căi de *experimentare a visării conștiente* este meditația, prin ascultarea anumitor *tonuri/frecvențe* specifice (realizate prin tehnologiile *Hemi-Sync*, *Perfect Mind* sau *BrainSync),* precum:

1. tonurile isocronice (fig. 4) – bazate pe stimuli sau impulsuri ritmice şi constante, distribuite uniform (care pornesc şi se opresc cu o rată specifică pe secundă);

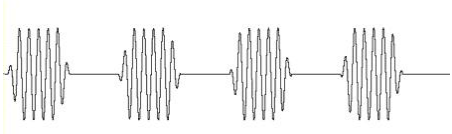


fig. 4 Impuls isocronic cu formă de undă dreptunghiulară

[1] De la *Hypnos*, zeul grec al somnului și *agogeus* care semnifică ghid, și la care ne vom referi mai pe îndelete, ulterior.

https://biblioteca-digitala.ro

2. tonurilor binaurale (fig. 5a) – combinaţii specifice de două tonuri audio sub 1KHz (foarte apropiate, cu diferenţa dintre frecvenţele lor de maxim de 25 Hz), audibile fiecare printr-o cască pentru fiecare ureche, ce induc sincronizarea și armonizarea undelor cerebrale la nivelul celor două emisfere; în acel moment de unificare cerebrală, de maximă creativitate şi eficienţă, creierul „aude”, direct cu centrii săi de procesare a sunetului, un al treilea sunet – cu o frecvenţă egală cu diferenţa dintre cele două sunete de la nivelul urechilor (fig. 5b). Această *bătaie binaurală* este preluată de creier – care începe să funcţioneze pe o frecvenţă dominantă, egală cu cea dintre tonuri (de obicei de 10 HZ);

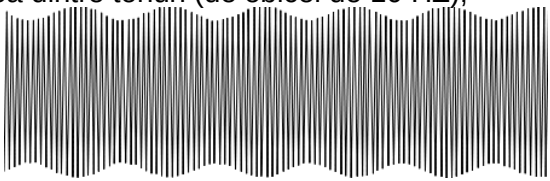


Fig. 5a Bătaie binaurală sumă

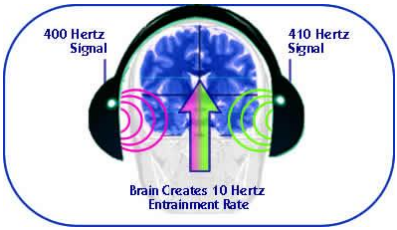


Fig. 5b Sinergia emisferelor cerbrale realizată prin bătaie binaurală, 400/410Hz

3. tonurile monoaurale (fig. 6) – posibil de produs chiar și pe frecvenţe mai mari de 1KHz, cu un principiu de funcţionare asemănător cu cele binaurale, doar că ambele sunete sunt generate în fiecare ureche în parte şi sunt percepute ca o unică pulsaţie/bătaie (rezultatul însumării celor două forme de undă foarte apropiate):

https://biblioteca-digitala.ro

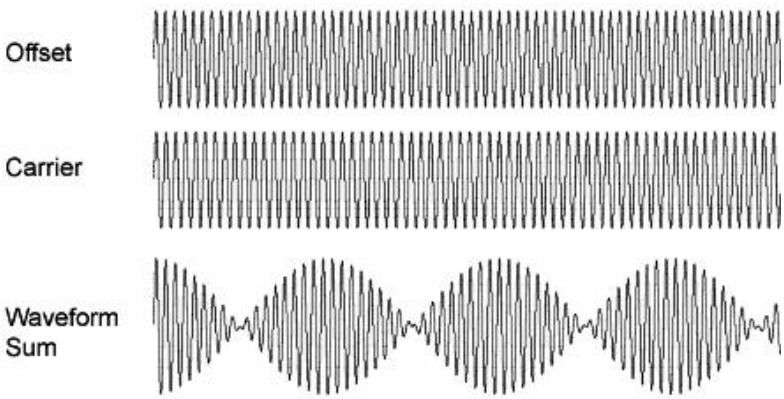


Fig. 6 Bătăi monoaurale, ca forme de undă separate și ca sumă

Consider că și alte tipuri de *meditație sonoră,* fie de tip dinamic, fie cu gonguri și boluri de cuarț – de altfel dintre cele mai fascinante practici sprituale pe care le investighez și le practic în ultimii ani – sunt alte modalități eficiente de obținere a stării de *reverie hipnagogică* și care, totodată, ne pot apropia de *visele* și *călătoriile conștiente*, din astral.

Nu mai puțin retragerile și meditațiile în întuneric, sau practica *camerei obscure*[1] (cu sau fără sunet), sunt alte mijloace pentru liniștirea minții și pentru accesarea *lumilor subtile* și/sau *astrale*, dar și pentru accelerarea evoluției spirituale. Practicate de mii de ani, de toate religiile si tradițiile inițiatice ale lumii, în piramidele egiptene, în peșterile tibetane, hinduse sau în cele ale isihaștilor creștini (inclusiv români), aceste retrageri în întuneric sunt modele de experimentat, care facilitează creșterea clarității mentale și apariția viziunilor spirituale, a *reveriilor* și a *călătoriilor extracorporale astrale.*

[1] În Thailanda, *camera întunecată/obscură* este o practică spirituală destul de uzuală, folosită de maeștrii și discipolii TAO și ZEN.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Călătoriile astrale extracorporale în conexiune cu corpurile și lumile subtile și Experiența extracorporală/ EEC[1]

Din perspectiva spirituală, visele REM sunt *călătorii astrale extracorporale/extrafizice,* denumite și *proiecții astrale,* în diferite grade de conștiență, sau modul concret în care *corpurile subtile* (de obicei *astralul* și o parte din *eteric*, mai rar cel *mental* sau cel *spiritual)*, părăsesc structura fizică a omului și experimentează starea de libertate noncorporală. De fapt, dacă nu am putea visa am muri, iar de visat, visăm oricum, chiar dacă nu ne amintim.

Proiecția/călătoria extracorporală astrală, asociată, de cele mai multe ori, cu *visarea* sau cu *meditația,* a fost subiect de cercetare ezoterică și ocultă încă din antichitate – Platon (*Mitul lui Er* din *Republica*), ulterior la *Neoplatonicii* și *Hermeticii* medievali și renascentiști, dar mai cu seamă a fost promovată de teosofi, rosa-cruceeni și psihologi, începând cu secolul al IX-lea.

Viziunea neo-platonicului Plotin, spre exemplu, compara *microcosmosul* uman cu *macrocosmosul* (în mod asemănător cu *microcircuitul celest* din învățătura Tao chineză), ambele fiind planuri ale manifestării divine cauzale, derivabile unele din altele (ca serii de cercuri concentrice), printr-un proces sferic *emanaționist: "*Unitatea (Divinul) produce intelectul, din intelect se produce Sufletul, iar din Suflet – în aspectul lui dens al Naturii – se naște universul material"[2].

Concepția despre *astral,* în calitate de *corp subtil,* (denumit în *Conștientologie*[3] *psihosoma),* sau despre *lumina subtilă* ori *lumea subtilă/extrafizică* (parte de cosmos integratoare a memoriei akashice), ca și cea despre *ieșirile extracorporale* este recognoscibilă în înțelepciunea vechilor tradiții: în alchimia chineză taoistă – *The Secret of the Golden Flower/Sectretul florii galbene* (fig. 7), sau cea egipteană –

---

[1] După denumirea din engleză Out of Body Experience/OBE.

[2] Traducere din engleză din John Gregory, *The Neoplatonists,* Kyle Cathie Edition,1991, p.15–16.

[3] Conștientologia/Constientiology – știință inițiată în Brazilia de Valdo Vieira (*Centro de Altos Estudos da Conscienciologia/CEAEC)*, care studiază personalitatea umană ca întreg și evoluția conștiinței.

https://biblioteca-digitala.ro

Cartea egipteană a morților ori în conceptul *Merkaba* –, sau în tehnicile hinduse, precum *Surat Shabd Yoga/Sehaj Yoga* (*Calea luminii și a sunetului)* ori *Nada Yoga*[1], sau în *Yoga Vashishta-Maharamayana*[2]; în epoca modernă a fost preluată de ocultistul Eliphas Levi (*Histoire de la magie*), de Rudolf Steiner (*The Work of the Angels in Man's Astral Body*[3]*)* și școala antroposofică, ca de altfel și de mișcările esoterice din institutele de *Conștientologie* și *Proiectologie* – fondate de Valdo Vieira sau Robert Monroe.

Fig. 7[4] Ilustrată din *The secret of the Golden Flower* (carte de alchimie chineză), în care se remarcă cum corpul subtil (astral) iese la nivelul coroanei, în timpul meditației.

Unele mitologii vorbesc despre *suflet* (în înțelesul de corp subtil), denumit fie *ikiryō* (la japonezi), fie *yaskomo* (la amerindienii din Waiwai), care iese din corp sau zboară,

[1] Sistem metafizic de medicină și yoga descrisă în *Nada-Bindu-Upanishad.*

[2] Text filozofic atribuit poetului Valmiki, autorul poemului epic *Ramayana.*

[3] *Lucrare îngerilor în corpul astral*, Lecture, Zurich, 9th October, 1918

[4] Wikipedia

https://biblioteca-digitala.ro

fenomen aproape identic cu cel petrecut în timpul morții. De fapt în mitologia etruscă sau greacă, *Tanatos* și *Hypnos* sunt frați gemeni (la Homer), de unde se deduce cunoașterea timpurie a apropierii celor două fenomene: visatul și moartea (fig. 8).

Fig. 8[1] John Wiliam Waterhouse, *Hypnos și Thanatos,* 1874

Diferența dintre ele, din perspectiva esoterică, apare din evidența sau non evidența *cordonului de argint*[2]*,* denumit în sanscrită *sutratma* – care poate fi conectat total (în timpul somnului), ori parțial (prin cel puțin unul din punctele de legătură, în timpul morții clinice), ori complet desprins (în momentul morții).

Despre *cordonul* sau *funia de argint* se amintește și în Biblie, în capitolul final din *Eclesiastul* (12.6), destinat descrierii apropierii morții, moment comentat de experții mai noi în cercetarea proiecțiilor astrale – Sylvan Muldoon și Hereward Carrington: "Dar adu-ți aminte de Făcătorul tău în zilele tinereții

[1] Idem.

[2] *Cordonul de argint* face legătura între corpul fizic și *corpurile subtile extrafizice;* prin *el* se hrănește energetic corpul astral, la fel cum prin *cordonul ombilical* fătul primește energie vitală de la mamă.

https://biblioteca-digitala.ro

tale, până nu vin zilele cele rele…(12.1), până nu se rupe *funia de argint*, până nu se sfărâmă vasul de aur, până nu se sparge găleata la izvor și până nu se strică roata de la fântână" (12.6).

Psihonautica, respectiv ***explorarea călătoriilor*** sau/și a ***proiecțiilor astrale,*** de diverse tipuri (*diurne* sau *nocturne,* mai mult sau mai puțin lucide) este indisolubil legată de corelația cu *corpurile subtile* sau/și *dublurile*[1] acestora.

O admirabilă reprezentare sintetică, grafică și animată a corelațiilor stadiilor somnului/tipuri de visare și corpurile subtile principale (eteric, astral, mental), ne oferă eseistul Răzvan Alexandru Petre[2], pornind de la teoriile lui Scarlat Demetrescu (*Din tainele vieții și ale universului*) și Robert Bruce (*Astral Dynamics*).

Deosebit de orientativă, practică, sugestivă și integratoare, această infografică (fig. 9) ne poate ușura înțelegerea stării de expandare și exteriorizare a *corpurilor subtile,* în diferitele etape ale somnului, inclusiv în stările *hipnagogice,* etape echivalente, unele dintre ele, cu *transele* sau meditațiile profunde.

După cum se poate observa în fig. 9, dacă în fazele de ***ațipire/hipnagogică*** și ***trezire/hipnopompă*** (respectiv cazurile 1/1bis din infogramă), doar corpurile subtile *eteric* și *astral* ies parțial, în stadiul fără vise NREM, faza 2 (stadiile 2/3/4), toate cele trei corpuri subtile se pot exterioriza progresiv, iar în faza 3, a viselor REM, se exteriorizează parțial[3] *etericul* și total *corpul astral* (corpul de vis).

---

[1] Unele teorii consideră că există și *dublurile corpurilor subtile* (școala esenianâ de metafizică), sau se referă la ele ca expresie a expansiunii/ieșirii din nivelul corporal fizic – în cazul lui Robert Bruce sau în viziunea șamanilor vrăjitori andini.

[2] În articolul *Somnul, visul dedublarea,* http://www.spiritus.ro/RAZVAN/somn-vis-dedublare.htm

[3] În cartea sa *Din tainele vieții și ale universului,* Scarlat Demetrescu consideră că *etericul* revine în corp încărcat energetic, în timpul somnului cu vise.

https://biblioteca-digitala.ro

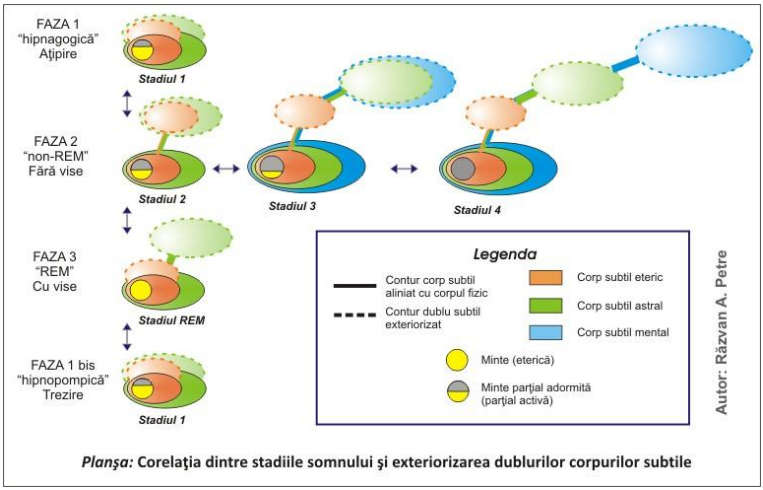


Fig. 9 Corelațiile între fazele somnului (1-3), stadiile NREM (2-4), REM și corpurile subtile principale[1]

O atenție mai specială trebuie acordată *visului lucid* – în care suntem conștienți că visăm și putem controla visul – prin comparație cu *proiecția astrală conștientă* – când se induce, în starea de veghe, exteriorizarea totală a *copiilor aspectului eteric*, respectiv *astral*.

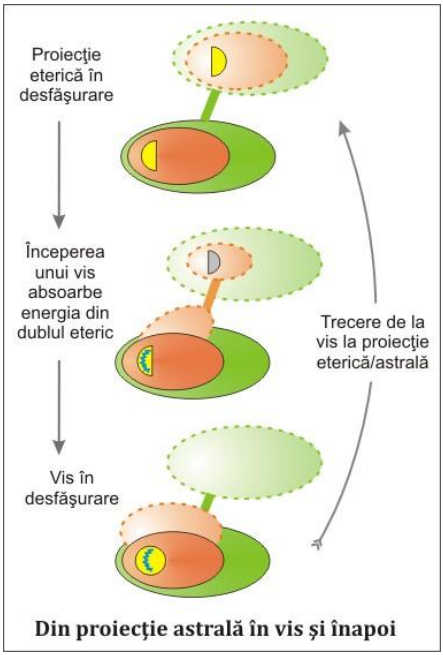
Ambele cazuri se aseamănă ca trăire, de aceea de multe ori sunt confundate, deși nu sunt identice. În *visul lucid,* contextul de visare este dat de *inconștientul persoanei*, o *dimensiune interioară*, pe care o putem considera ca "privată", personală, în timp ce în *proiecția astrală conștientă* (deci diferită de cea a visului normal REM), contextul visării este zona "astrală publică", o *dimensiune exterioară,* de altfel accesibilă tututor psihonauților[2].

Din punctul meu de vedere, ambele dimensionări țin de *domeniul astral – interior/exterior microcosmic/macrocosmic,* sau mai precis de *multidimensionalitatea ființării*, de altfel, posibil de experimentat de entitatea umană.

[1] Ref. Petre A. Răzvan, op. cit
[2] Ref. Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce este indispensabil proiecției *astrale lucide* și deopotrivă visării lucide, așa cum arată Robert Bruce în *Astral Dynamics*, este necesitatea ieșirii *copiei astrale* din *dublul eteric.* Trecerea dintr-un stadiu în altul se poate face, cu ușurință, după cum se poate remarca în grafica lui Răzvan Petre, din articolul citat:



Din proiecţie astrală în vis şi înapoi

Fig. 10

În această *multidimensiune astrală,* în care se pot proiecta șamanii/ vrăjitorii sau cei antrenați prin diverse tehnici de *extracorporalizare,* deplasarea se face efectiv cu „viteza gândului", iar durata ei depinde de viteza cu care îţi poţi "aminti" sau poţi "intenționa" *să fii* într-un anumit loc[1]. *Visarea* și *intenția* sunt antrenabile, așa după cum susțin șamanii și vrăjitorii. Bunăoară, în viziunea primită de Carlos Castaneda, de la maestrul său vrăjitor Juan Matus, "*dublu"* – fie *energetic* fie

[1] Termeni folosiți de Casteneda în cărțile sale, cu deosebire în *Arta visatului*.

https://biblioteca-digitala.ro

astral, se manifestă ca un *alt eu* sau ca o formă de conştienţă a stării de fiinţă energetică. Acest *alt Eu/dublu* se poate separa de corpul fizic, fiind purtat de spațiul eteral, iar exteriorizarea *dublului* determină așa numita *dedublare.*

Așa cum apare descrisă în cărțile lui Castaneda, *o* **DEDUBLARE** este *ieşirea psiho-mentală a eului* în spaţiul exterior corpului fizic; Castaneda consideră că, deși fiecare om are atât un *dublu eteric* cât și *unul astral* (de visat), doar *vrăjitorii* pot să le controleze. **DUBLUL ENERGETIC** corespunde *nagualului /shape shifter*[1] – realitatea a "*Tot ce este*", ca stare de conștiință alternativă/modificată specifică cunoașterii vrăjitorilor și perceptibilă cu a "*doua atenție*" –, în timp ce corpul fizic corespunde *tonalului* – realitatea concretă fizică, în care este concentrat material *nagualul,* perceptibilă cu "*prima atenție*" / "*vederea*"[2]*.* În acest acest *alt tip de corporalitate,* al *dublului*, poți percepe nu numai ambianţa fizică, dar şi aspecte ale lumii astrale, cu alte cuvinte poți călători, fie în realitate concretă, fie în cea extrafizică.

Când se călătorește, prin *dedublare,* în realitatea concretă a lumii fizice, fenomenul (de altfel foarte rar în contemporaneitate, dar cunoscut în vechile tradiții andine, tibetane) este cunoscut ca *bilocație/bicorporeitate* – când subiectul poate fi vazut în mai multe locuri simultan. Spre exemplu, Don Genaro, cel de-al doilea maestru al lui Castaneda, îi apărea acestuia mai degrabă prin *dublura* sa (dublul său eteric), decât prin corpul fizic.

---

[1] Care își poate schimba forma, în cazul vrăjitorilor, cu înțeles de transformare în spiritul unui animal, sau a unui totem (animal de putere) andin/maiaș specific, precum jaguarul sau șarpele; *nagualul* poate fi „orice persoană — bărbat sau femeie — care posedă un anumit gen de configuraţie a energiei, care unui vizionar i se prezintă ca o *dublă minge luminoasă*, una corespunzătoare conștiinței normale, iar cealaltă corespunzătoare conștiinței modificate. Vizionarii cred că, atunci când una dintre aceste persoane intră în lumea vrăjitorilor, această suprasarcină de energie se transformă în extraputere şi capacitatea de a conduce." (Castaneda, *Arta visatului,* p. 9).

[2] Termeni prin care se descrie cunoașterea a ceea ce Don Juan numește *Cealaltă realitate* – titlul uneia dintre lucrările lui Castaneda.

https://biblioteca-digitala.ro

Alte cazuri celebre de *bilocație* – Sfântul Francois Xavier[1], sau stareța Maria de Ágreda[2] (*María de Jesús*), sau Padre Pio[3] –, au fost raportate, inclusiv în mistica creștină, de-a lungul secolelor.

Ca practician al fenomenelor de *visare lucidă* și *proiecție astrală* conștientă, pot spune că dificultatea de diferențiere între ele este dată de incapacitatea minții de a memora sau structura, precis, clar și corect, fiecare dintre aceste experiențe. Acuitatea depinde de o cantitate suficientă de energie mentală a *minții hiper active,* cu precădere în cazul experimentelor de *extracorporalizare lucidă,* cât și a *viselor lucide* (fig.11).

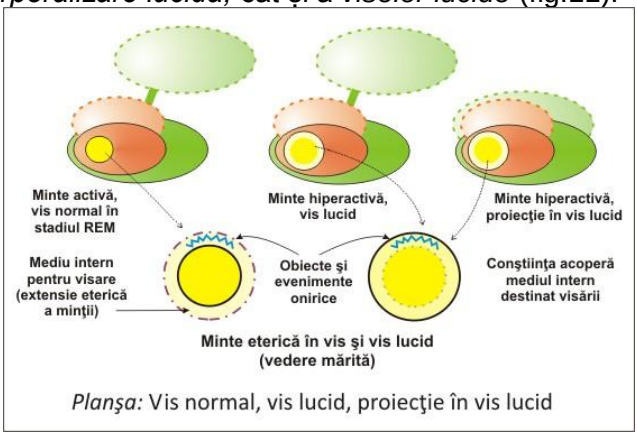

Minte activă, vis normal în stadiul REM
Minte hiperactivă, vis lucid
Minte hiperactivă, proiecţie în vis lucid
Mediu intern pentru visare (extensie eterică a minţii)
Obiecte şi evenimente onirice
Conştiinţa acoperă mediul intern destinat visării
Minte eterică în vis şi vis lucid (vedere mărită)
Planşa: Vis normal, vis lucid, proiecţie în vis lucid

Fig. 11 Starea minții hiperactive în visul lucid /proiecție în vis lucid[4]

Practica OBE/EEC presupune mai întâi un antrenament energetic, iar pentru practicanții PENTA[5], este obligatoriu ca

---

[1] Misionar iezuit din sec al VI-lea.

[2] Stareța Ordinului *Imaculata Concepție,* în sec. Al VII-lea.

[3] Recunoscut pentru conversațiile cu Iisus și Fecioara Maria, pentru stigmatele sale și pentru capacitățile de bilocație, Padre Pio a murit în anii 60, fiind canonizat de papa Paul al II-lea.

[4] Petre A. Răzvan, op. cit.

[5] PENTA (Personal ENergetic TAsk) in Practice: a Multiexperiential and Multidimensional Approach, o abordare multidimensională și o practică de creștere a energiei personale în vederea experiențelor extracorporale, asigurată în cadrul cursurilor IAC (International Academy of Consciesness) fondate de Valdo Vieira.

https://biblioteca-digitala.ro

acesta să fie făcut zilnic, de preferat la aceeași oră. Cu cât starea energetică a practicantului este mai puternică, cu atât gradul de luciditate este mai mare, implicit claritatea și fidelitatea memoriei, dar și adaptarea la mediul astral care, nu de puține ori, poate fi dificilă sau ostilă experimentatorului.

Asupra acestor lucruri sunt de acord cam toate direcțiile de *proiectologie,* cele mai noi, sau cele preluate de la vechile tradiții (despre care vorbea Don Juan, în cărțile lui Castaneda) și care țin de gradul de "impecabilitate"[1] al vrăjitorului sau, în termeni actuali de conștientologie, de capacitatea energetică mentală a *psihonautului.*

O posibilă explicație, pe care o agreez și mi se pare coerentă din punct de vedere științific și metafizic, este dată de Robert Bruce, asupra fenomenului ieșirii în extrafizic al *dublului* și constă în ideea *divizării/fragmentării minții* în mai multe aspecte, "când conștiința reflectă, în mod natural, o copie a sa, în afara graniţelor corpului fizic, fie în timp ce acesta doarme, dar şi în timpul oricărui fel de experienţă EEC." Putem recunoaște că acest fenomen este de fapt același cu *reflexia/oglindirea minții cosmice divine,* care a generat, nu numai pe Adam Kadmon (conform Kabbalei), ci toată creația manifestată, în Univers.

La fel ca *mintea cosmică, mintea umană* are propriul ei mecanism de reflexie/oglindire/fragmentare, asemenea unui "ecou energetic subtil care conţine o copie fidelă a conştiinţei, gândurilor şi amintirilor reflectate într-un vehicul energetic (corp subtil) capabil să le susțină existența în afara corpului/minții fizice[2]. Astfel, mintea de bază se poate fragmenta în mai multe, păstrând însă o rezervă de bază, pe care și-o poate alimenta din corpul *energetic/eteric* (fig.12).

Conform acestei *teorii a fragmetării/divizării minții* – proces care "nu lasă niciodată, fără excepţie, corpul fizic golit şi abandonat"[3] – se pot constata trei forme/copii ale minții, posibil active (toate deodată sau parțial):

---

[1] Termen folosit de Don Juan care se referă la capacitatea energetică maximală a vrăjitorilor.

[2] Bruce, Robert, *Dinamica planului atral*, Editura Infinit, 2012, p. 37

[3] Bruce, Robert, op. cit.p. 37

https://biblioteca-digitala.ro

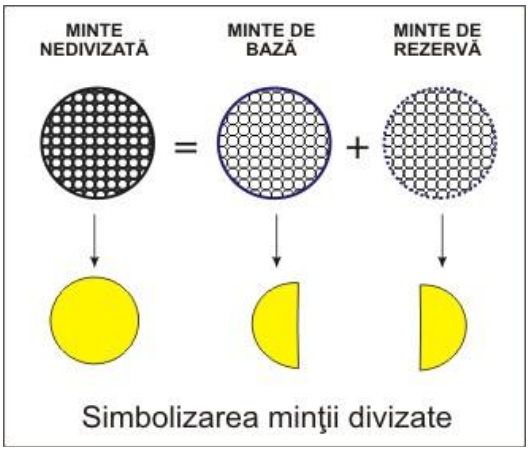


Fig 12 Reprezentarea minții divizate[1]

1. mintea corpului fizic/mintea fizică (care nu părăsește trupul pe parcursul vieții, cu excepția, poate, a experiențelor din apropiera morții/NDE), un fel *master-copy* ce se reflectă în *corpul subtil eteric intern expansionat*, înainte de proiecție;

2. *mintea din vis* (aspectul interior al efectului de fragmentare a minții, când mintea începe să viseze);

3. *mintea dublului proiectat* (aspectul exterior al fragmentării, când se generează dublul proiectat *în timp real*[2]*,* ca entitate separată); în *conștientologie* se mai numește și *para-brain/para-creier.*

"Toate cele trei copii sunt interconectate şi toate trei sunt capabile să funcţioneze şi să gândească în mod independent."[3] Acest proces se produce nu numai în stările *EEC* ci și în starea de *transă* (minte activă, corp adormit), așa cum vom vedea mai târziu.

[1] Alexandru Petre A. Răzvan, op. cit.

[2] Denumire dată timpului primululul nivel al dublului proiectabil, diferit de cel astral nonlinear.

[3] Bruce, Robert, op. cit. p.37

https://biblioteca-digitala.ro

După cum am conștientizat și exprimentat personal, multe alte "copii ale conştiinţei se pot reflecta în corpuri subtile şi în dimensiuni mai înalte, dincolo de zona *timp-real*"[1], ceea ce permite experimentatorului să perceapă *spațiul multidimensional* prin intermediul propriei *conștiințe multistratificate*[2].

Percepția multidimensională se rafinează, deopotrivă și tipologia viselor, pe măsură ce intră în mișcare celelalte *corpuri subtile*, superioare frecvențial corpului *mental.*

După unii hermeneuți ai visatului, cu precădere din perpectiva buddistă, experimentarea etapelor visatului în corpurile subtile mai înalte (ultimile din cele șapte), respectiv *corpul spiritual, buddhic* și *nirvanic,* duc la *iluminare,* când realitatea și visarea devin una. Cu alte cuvinte, cu cât ne apropiem mai mult de *centru/sinele superior* (cu cât corpul în care ne situăm este mai înalt și mai subtil), cu atât realitatea şi visul sunt mai apropiate. De fapt, fiecare corp are propriul său fel de a percepe atât realul cât și visul.

Dacă am face o incursiune a visatului, dinspre *corpul fizic* spre cel *nirvanic*, perspectiva ar putea fi următoarea:

- Din punctul de vedere al *corpului fizic* (primul corp), visul este foarte îndepărtat de realitate; corpul fizic îşi are nevoile sale fiziologice, care sunt foarte reale (cum ar fi mâncatul), doar că aceasta este pentru el o *iluzie*, care nu poate satisface nevoia fiziologică;

- La nivelul *corpul eteric* (al doilea corp), pentru cei ce îl pot percepe, distincția dintre vis și real se face mai greu și presupune starea de veghe/luciditate și extracorporalizarea; visul corpului eteric este visul șamanic al *dublului* – care iese din corp pentru a se încărca energetic cu fluid eteric[3].

[1] Idem.
[2] Diferite cazuri le voi prezenta în ultimul subcapitol, dedicat *cazuisticii personale.*
[3] Perspectivă dată de Scarlat Demetrescu în cartea sa *Din tainele vieții și ale universului.*

https://biblioteca-digitala.ro

- În *corpul astral* (al treilea) este şi mai dificil să deosebim visul de realitate, diferenţa între cele două fiind și mai mică; cei ce recunosc și lucrează cu acest *corp astral* și-au depășit teama de moarte și acced deja la *a ști* ce este *trecerea* (în vieți succesive) și *nemurirea* (la nivel de conștiință).

- În al patrulea corp – *corpul mental* – visul şi realitatea devin aproape confuzant de asemănătoare. Visele din corpul mental pot fi la fel de reale ca şi realitatea care ne înconjoară. Misticii, yoghinii, tantricii, cei care postesc îndelungat sau practică asceza și întunericul, dar și artiștii, în reveriile lor, experimentează acest tip de vis – *visul mental.* În acest corp, *mentalul* este total creator și nelimitat (de lumea obiectivă ori de materie) și de aceea el poate crea în deplină libertate. Muzicienii, poeţii și pictorii trăiesc în al *patrulea tip de vis* și orice realizare artistică își are sursa de inspirație aici. Fiind sursa și ultimul spațiu al acestui corp (după care pornește supra-mentalul/non-mentalul), din el se pot realiza toate creaţiile mentale, nu neapărat doar cele artistice; de aceea, la acest nivel de visare se impune discernământ, responsabilitate, eliberarea de dorințe, iar luciditatea și starea de martor poate da extazul și beatitudinea sau/și adevărata creație artistică.

- În cel de-al cincilea corp – cel *cauzal / spiritual* – dispare dualitatea vis/realitate, ele fuzionând într-un TOT. La acest stadiu se simte manifestarea divinului, iar visul devine o oglindire a realului, astfel încât, nu există o deosebire între imaginea reflectată și ceea ce ea reflectă, chiar dacă ele *nu sunt* același lucru. Toate miturile, dar și teologiile au fost *visate* în acest *corp spiritual*; chiar dacă ele sunt conceptualizate diferit, sau simbolistica lor diferă, în esență, vorbesc despre aceleași lucruri. Dar tot aici există și pericolul identificării cu imaginea reflectată (a confunda oglinda cu realitatea), atunci când *corpul spiritual* își crează iluzia cunoașterii de sine, de unde și toate anomaliile istoriei (războaiele și masacrele puse în slujba religiilor). Acest lucru se întâmplă și în plan personal, când, dacă ne cunoaștem doar ca imagine reflectată, nu putem trece frontiera către visul *corpului buddhic* (al șaselea), deci nu transcendem *corpul cauzal,* decât dacă ne eliberăm de orice proces mental și devenim *non-mentali/supra-mentali* (dincolo

https://biblioteca-digitala.ro

de gândire și chiar de contemplare). Așa putem fi în *meditație,* adică în solitudine, dar, doar în raport de Sine.

- În al şaselea corp – *corpul cosmic*/*buddhic* – nu mai există oglindă ci doar *prezența* A FI. Entitatea de vis dispare și se confundă cu cosmicul, chiar dacă visul se poate consuma şi în absenţa visătorului. Tot ceea ce poate fi cunoscut, *există* efectiv, iar *ceea ce este* devine propria noastră *cunoaştere. Suntem una cu Dumnezeu și una cu totul*[1]*.* Limita *conștient/subconștient, spațiu/timp* dispare, iar *materia* devine *conștiință.* Entitatea care gândeşte se dizolvă, dar mentalul continuă *să fie,* limbajul există, dar nu în formă individuală ci în totalitatea cosmică, unde visează *întregul.* Chiar dacă nu mai suntem, *Dumnezeu este* și dăinuie. Așa cum spun hinduşii, întregul univers nu este decât un vis al lui Brahma (Dumnezeu), iar propriul nostru univers este *maya/iluzia.* Toate teoriile Unității, teoriile infinitului, ale ființei, sau miturile cosmice, se visează aici și sunt de ordinul *existenței pozitive*. La acest nivel de visare se *unifică materia și spiritul,* dar NU și *raportul ființă – non-ființă*, atingerea "*ultimei frontiere"* (despre care vorbea și Castaneda) care mai rămâne încă de depășit*,* respectiv spațiul celui de-al șaselea corp.

- În al şaptelea corp, numit *atmic/nirvanic,* se trece dincolo de realitate, de vis și de iluzie; așadar, când visul devine imposibil și realitatea nu se mai poate discerne, atingem *centrul, vacuitatea,* aș numi-o *marea absență,* iar *visul absenței* se identifică cu însăși *absența.* Acolo se torc visele *non-existenței,* despre care vorbesc tibetanii, sau locul "*saltului în abis"]"călătoria finală",* în ținutul pe care vrăjitorii îl numesc "*latura activă a infinității*",[2] unde nu mai există nici forme, nici sunete, ci e doar tăcere absolută; acolo lumea obiectivă dispare rămânând doar sursa, *totul este existenţă/este ceea ce este* sau *ceea ce tibetanii numesc DHARMA-KAYA*.

[1] Sintagma folosită ca afirmație la începutul meditațiilor din *Arhatic yoga.*

[2] În cartea lui Castaneda intitulată *Latura activă a infinității.*

https://biblioteca-digitala.ro

Cei care trăiesc continuu în acest nivel nu mai dorm, sau, mai bine zis, NU mai trăiesc, în sensul comun. Ei stau într-o stare de luciditate perpetuă, în care fizicul și fiziologicul aproape că nu mai au nevoi. Este ca o *stare continuă de transă,* în care corpul fizic nu are de ce să se manifeste în realitatea curentă.

Chiar și în zona *conștientologiei* sau în *alte cercuri inițiatice* se vorbește de acei câțiva oameni de pe pământ, a căror misiune, în această întrupare, este mai degrabă în lumea *extra-fizică* decât în lumea fizică. Nivelul lor de conștiință este atât de înalt, încât nu va mai fi cazul să se întrupeze. Ei sunt capabili să-și activeze chiar corpuri din ce în ce mai subtile, precum ultimul *corp superior*, denumit *cristalin,* sau *corpuri elevate,* precum cel *Christic, Tatar, ELA ANA MA, ILU INU ELEVATA, MELODIA ORINEA, MERANON RADIANTE, Doradic, Sephirotic*, sau chiar *corpuri supra-elevate,* precum *CORPUL PREASFINTEI CRUCI, CORPUL de FLACĂRI TRIADIC, CORPUL ADAM KADMON, CORPUL DUHULUI SFANT*[1], pentru a enumera doar o parte din multitudinea de *corpuri subtile super elevate.* Plecarea dintre pământeni a unor astfel de entități umane este una conștientă, dorită și care poate fi asistată, așa cum se întâmplă de multe ori în templele buddhiste. Astfel, când un LAMA/ *entitate umană înaltă* doreşte să părăsească această lume, El/EA reușește să facă *transferul maxim de conștiință,* în corpul *vacuităţii nirvanice.*

Oare creația dintr-un astfel de tip de *visare,* nu ar putea fi un posibil țel al unui *artist trans-realist arhetipal,* în care lumea existențială și cea divină se contopesc întru manifestare? Cred, cu tărie că, pentru mulți artiști creatori, a *visa* este un alt fel de a trăi, mai complex, mai creativ, mai intens și mai pluridimensional și, de aceea, a *visa conștient* devine, de facto, *a trăi* și *a crea* din ce în ce mai conștient și mai împlinit, în fuziune cu *Sinele profund, Cel mai Inalt*.

[1] Există astfel de informații care se accesează pe circuite mai restrânse, mai "nepământene", pentru cei care au canale deschise de recepție/percepție.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Conștiința modificată în tipologii ale transei – corelații simbolice și mitice

Transa este, de cele mai multe ori, corelată cu o ***stare de conștiință neobișnuită / extinsă / modificată / alterată*****,** atunci când conştiinţa omenească transgresează nivelurile *personale*, corespunzătoare primei *trinități a corpurilor – fizic, emoțional, mental* – pentru a se avânta în nivelurile *transpersonale*[1], fie în cele ale realităților *interioare* ale *subconștientului,* fie în cele *exterioare / extrafizice.*

Sintagma obișnuită "a schimba punctul de vedere", reflectă, mai degrabă, *felul în care percepem*, respectiv ceea ce *vrăjitorii* lui Castaneda numeau modificarea *punctului de asamblare.* Deoarece *punctul de asamblare* este "ca un seif, unde vrăjitorii îşi păstrează datele de referinţă"[2], mutarea lui, prin tehnici specifice precum *translația* (deplasarea în orice poziţie pe suprafaţa sau în interiorul mingiei luminoase) sau *transferul* (deplasarea într-o poziţie aflată în afara mingiei luminoase), face ca lumea *văzută* (prin modificarea stării de conștiință), să fie alta decât cea a vieţii cotidiene. În timp ce prin *translaţie,* lumile care apar țin totuși de domeniul umanului, prin *transfer* se generează altfel de lumi, mai presus de nivelul obișnuit de înțelegere sau fără urme de corelații umane în ele.

S*tările de conștiință extinsă* și *transele* (ca de altfel și stările de visare lucidă), activează *glanda pineală* – "locul sufletului", după Descartes – provocând *trezirea celui de–al treilea ochi/ochiul spiritual*[3] sau *vederea* (șamanică), respectiv accesul la adevărata cunoaștere universală, ținută în secret de milenii. Nu degeaba, simbolismul *piramidei cu ochiul* "*atoatevăzător*" (fig.13 a, b, c) este recognoscibil pe frontispiciile egiptene, dar și în iconografia creștină, sau în cea masonică ("*marele sigiliu*"), iar simbolul *conului de pin* (aspectul fizic al pinealei), apare fie la indieni – Shiva coafat în formă de con, cu cobra încolăcită la gât și însemul celui de-al treilea ochi (fig. 14a) –, fie la egipteni, la Osiris – cu *șarpele kundalini/toiagul*

[1] Aspectele conștiinței, dincolo de experiența limitativă, personală sau dincolo de *ego*.
[2] Castaneda, *Arta visatului,* p. 86
[3] Datorită asemănării cu retina ochilor.

https://biblioteca-digitala.ro

care urcă spre *conul de pin/pineala* (fig. 14b) –, ca de altfel și în curțile Vaticanului (14 c):

Fig. *13a Ochiul lui Horus/ Ochiul lui Ra*

13b Ochiul lui Dumnezeu/ Ochiul spiritual

13c.Ochiul Providenței/ Marele sigiliu masonic

Fig.14a Lord *Shiva*, în templu

14b Osiris

14c Conul de pin de la Vatican

Pineala începe să funcționeze în condiții de întuneric[1], când emite mai întâi *melatonina* (substanța de calmare din starea hipnagogică) și ulterior DMT (dimetriltriptamina[2]) care deschide în mod natural porțile spirituale hiperdimensionale, cu deosebire în stările de transă *extatică, mistică* sau *șamanică.*

[1] Cand încep să se formeze scuturi electromagnetice în jurul pinealei, cu rol de protecție împotriva radiațiilor exterioare (din spațiu-timp), în scopul recepției/percepției din timp/spațiu; atunci se formează *microclusteri* transformabili în *unde* care favorizează percepția multidimensională. (ref. wikipedia).

[2] Substanţă asemănătoare cu cea a plantelor de putere ale șamanilor, de tipul *ayahuasca* sau *yopa,* sau *achumal* cactusul San Pedro.

https://biblioteca-digitala.ro

Transa, mai superficială sau mai profundă, poate fi înțeleasă și ca stare mentală pasivă îndreptată către interior, care poate semăna cu *reveria* sau *hipnagogia,* dar de regulă este indusă de factori exteriori, fie de un terapeut, sau de o muzică, sau de tonurile isocronice, ori se poate autoinduce în starea de așteptare, (ori pe o autostradă interminabilă), sau poate fi accesată în meditație.

Există mai multe tipuri de transă, printre care: *transa mediumică, șamanică, holotropică, hipnotică, extatică, de posedare (demonică), convulsivă, erotică, meditativă, psihedelică* etc.

Uneori, *transa* poate fi similară somnului fără vise, când, din punct de vedere simptomatic, trupul este adormit și nu-și mai amintește nimic la revenire, la fel și în cazul *transelor mediumice*. In acest tip de de transă, "duhul omului s-a exteriorizat complet fiind în legătură numai cu lumea fluidică", după cum ne arată cercetătorul și mediumul Scarlat Demetrescu, în cartea sa *Din tainele omului şi ale universului*. Atunci, **"**un duh străin a ocupat dublul vital exteriorizat şi prin el comunică trupului şi celor din jur, văzând şi auzind asemenea omului în stare de veghe. Dar stăpânul trupului, la rândul său, vede şi aude lumea spirituală, auzul şi văzul său fiind spirituale.**"**[1] De multe ori o persoană incultă, sau ignorantă (la problematicile spirituale), în stare de *transă* (de orice fel) devine "o entitate superioară în lumea spațiilor", uimind prin cunoștiințele sale dobândite brusc și care sunt scoase "din adâncurile arhivei sale spirituale".[2]

În cele ce urmează mă voi referi la câteva tipuri de *transă,* cu precădere dintre cele pe care le-am experimentat și care m-au inspirat în creație și care, spre deosebire de *transa mediumică nelucidă*, au diferite grade de conștiență.

Expunerea va urma o consecuție care urmărește istoria proprie de conștientizare și practică ezoterică, cu punctarea unor elemente pe care le consider importante și care se vor substanția și demonstra practic în subcapitolul final, dedicat cazuisticii personale.

[1] Demetrescu, op.cit. p.158
[2] Idem, p.159.

https://biblioteca-digitala.ro

3. 1. Transa șamanică

Transa din ritualurile șamanice a jucat un rol important în toate comunităţile umane, chiar din Paleolitic (între 50.000 şi 30.000 î.e.n.) fiind, cu siguranță, cea mai veche. Acest tip de transă se apropie de cea *hipnotică,* ca principiu al sugestionării induse de practicianul șaman, doar că producerea ei presupune un ceremonial în *spații sacre consacrate*, cu folosirea ritmurilor de tobe, dar și a unor substanţe psihotrope, sau a unor tehnici de respiraţie.

Transa șamanică este deopotrivă o *tehnică a extazului*, după cum ne arată Eliade în *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului* (referindu-se cu precădere la "fenomenul magico-religios" din Asia centrală și septentrională) care a "coexistat cu alte forme ale magiei și ale religiei."[1]

Transa extatică a șamanului se deosebește de *transa* de *posedare*, deoarece el stăpânește "spiritele naturii" sau comunică cu "sufletele morților", dar "fără să devină un instrument al acestora". Șamanii sunt niște "aleși pentru că "au acces la o zonă a sacrului inaccesibilă celorlalți membri ai comunității", iar transele și "experiențele lor extatice, au exercitat și continuă să exercite încă o puternică influență asupra stratificării ideilor religioase, asupra mitologiei și a sistemelor rituale."[2]

În zona amerindiană sunt accesibile alte tipuri de ritualuri șamanice, decât cele descrise de Eliade, mai degrabă *ritualuri ale iluminării*, diferite însă de cele buddhiste. *Munay-Ki*, bunăoară, este una dintre cele mai importante învățături primite de către psihologul și antropologul Alberto Villoldo[3] (de la șamanii incași și amazonieni) care au considerat de cuviință să împărtășească omenirii cunoașterea acestor inițieri și în afara tradiției lor. Pornind de la această cunoaștere, doctorul Villoldo a înființat *Laboratorul de autoreglare biologica,* în cadrul

---

[1] Eliade, Mircea, Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului, Ed. Humanitas, 1997, p.20

[2] Idem. p.23

[3] Autorul cărților *"Șaman, vindecator, întelept",* "*Să refacem trecutul, să vindecăm viitorul prin recuperarea sufletului", "Cele patru introspecții"* si *"Vise curajoase",* traduse în limba română.

https://biblioteca-digitala.ro

Universității din San Francisco, pentru studiul cauzelor mentale și spirituale ale bolilor și practicarea medicinei energetice alternative.

Munay-Ki/Energia iubirii (de la "*Munay*", care în limba Quechua înseamnă iubire și "*ki*"/energie), este un rit de *Nouă împuterniciri* ale șamanilor peruani Q'ero, prin care o persoană devine un "homo luminosus" / "*ființă de lumină*", dreaptă, înțeleaptă, puternică și care agrează idea unui *Creator al tuturor lucrurilor.* De altfel, ritualul *Munay-Ki* mi-a prilejuit (în 2010) intrarea în *lumina albă*, experiență cu totul specială, care avea să mi se repete de mai multe ori, în transe holotropice sau în inițierea *Merkaba*. Astfel de stări de conștiință modificată sunt echivalente cu stadiile de visare în *corpurile buddhic și nirvanic*, de aceea durata lor este mică, iar pericolul "dorinței neîntoarcerii" (după cum am putut și eu să simt) este destul de mare.

Este interesant de remarcat că aceste *nouă ritualuri* sunt de fapt comune tuturor tradițiilor șamanice, cele siberiene sau ale Asiei septentrionale, deși sunt exprimate în forme specifice fiecărui spațiu. Ele sunt grupate astfel:

- Patru ritualuri de baza – *1. Ritualul vindecătorului, 2. Ritual de protecție, 3. Ritual al armoniei și 4. Ritual al clarvăzătorului/ Karvak;*
- Trei ritualuri spirituale – *5. Ritual al păstrătorului zilei/Pampa Mesayok, 6. Ritual al păstrătorului înțelepciunii/Alto Mesaiok, 7. Ritual al păstrărului Pământului/Kurak Alullak;*
- Două ritualuri din viitor – *8. Ritual al păstrătorilor stelari/Morshai Karpay, 9. Ritual al Creatorului/Taitanchis Tranti*

După cum afirmă Alberto Vilodo în *workshop-urile* sale (la care am participat în mai multe rânduri), aceste ritualuri au fost aduse în cele două Americi în timpul glaciațiunii (aproximativ acum 30000 de ani), de către primii vraci/șamani (femei și bărbați) ai poporul Laika – *"vechi păstrători spirituali ai pământului",* care au străbătut strâmtoarea Bering dinspre Siberia.

Cu un astfel de *păstrător al pământului*, un *mamo* din tradiția *kogi,* am avut prilejul să vorbesc și să împărtășesc direct, în timpul unei călătorii în Columbia (2013), întâlnire pe

https://biblioteca-digitala.ro

care aș putea-o considera ca "previzionată prin chanelling".[1]

Ca lider al civilizației Kogi (ultimii reprezentanți ai triburilor *Asztece* și *Inca* și formatorii actualilor Maya), acest *Mamo* a coborât cu totul neobișnuit din munți să se întâlnească cu noi, vorbindu-ne despre pericolul în care se află *Mama Pământ* (pe care o considera o ființă/entitate vie), din cauza exploatării ei nejustificate și forțate de către oameni, fapt care o apropie de un previzibil colaps spiritual.

În calitatea lor de "păstrători ai secretelor pământului", Kogi se izolează în întuneric (ritual pe care îl practică încă din copilăriei), unde comunică cu spiritele tuturor lucrurilor, cu inimile oamenilor, dar mai ales cu *Aluna* – forțele guvernatoare ale planetei, cu care lucrează în "punctele ei fierbinți spirituale", respectiv în sursele ei de energie vitală. Astfel, ei "văd dincolo de aparențe" – de altfel ținta cunoașterii tututor șamanilor – și de aceea, "misiunea" lor este una "existențială", iar mesajul lor către omenire este unul de atenționare și de "trezire spirituală", dar și de folosire corectă a gândirii pentru conștientizarea cauzalității.[2]

Toate ritualurile șamanice au în comun raportarea, prin invocare, la ființe înalte de lumină[3], precum – *Huskar Inka*, păstrătorul lumii de jos și al minții subconștiente (fig. 15a), *Quetzalcoatl* / *Șarpele cu pene,* păstrătorul lumii de mijloc și al conștientului (fig. 15b) și *Pachakuti*, protectorul lumii superioare, (fig. 15c), iar *împuternicirile* lor sunt transmise, prin inițiere, chakrelor superioare[4], asemenea *semințelor care germinează*.

---

[1] Chanellerul Jonette Crowley a dat în vara acelui an, într-un sejur în România un mesaj al înțelepților kogi, chiar cu doar două saptămâni înainte de plecarea mea în Columbia. La vremea respectivă, încă nu știam despre kogi și nu puteam prevedea o întâlnire cu un *mamo*; ei stau de obicei retrași în munți și nu interacționează cu albii.

[2] Cauzalitatea este cea care provoacă schimbările spirituale, epidemiile noi, dar, mai ales, care crește violența colectivă.

[3] Ele sunt precum arhanghelii și au nume diferite în culturile amerindiene. Pentru exemplificare le-am folosit pe cele Inca, care corespund ritualurilor la care am primit inițere.

[4] Începând de la chakra a V-a (corespunzătoare lui Huskar Inka), în sus, spre a VI (*Quetzalcoatl)* și a VII-a *(Pachakuti)*

https://biblioteca-digitala.ro

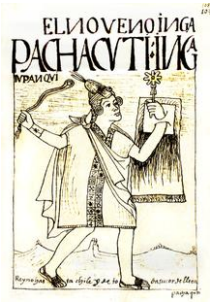


Fig. 15 a *Huskar* 15b *Quetzalcoat I Șarpele cu pene* 15c *Pachakuti*

Simbolistica *celor trei lumi* (fig. 16) și a păstrătorilor lor, reprezentând "spiritul șamanic"[1], mi-a insipirat lucrarea *Ascending Lotus – instalația arhitectonică performativă* – care, sper să se poată *materializa* cândva, în toată complexitatea ei sincretică[2], în decursul acestei vieți.

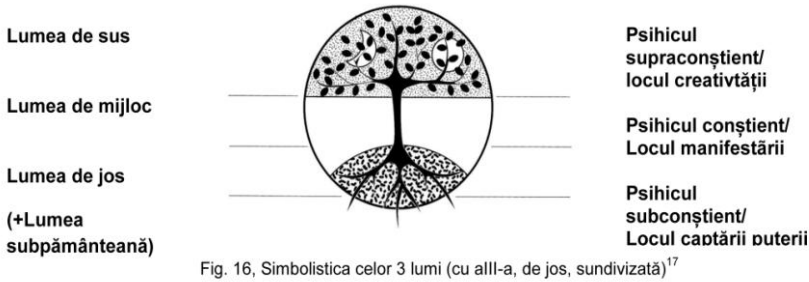


Fig. 16, Simbolistica celor 3 lumi (cu aIII-a, de jos, sundivizată)[17]

Fig. 16 Simbolistica celor 3 lumi
(cu a III-a, de jos, subdivizată)[3]

[1] Titlul dat de Kenneth Meadows uneia dintre cărție sale de șamanism.

[2] Mai multe detalii despre cele 3 lumi și cum sunt ele reflectate în *Ascending Lotus*, voi da în capitolul destinat opusurilor trans-realiste.

[3] Ref. Meadows, Kenneth*, Spiritul șamanic, Edit. Elena Francisc, București, 2008,* p.107

https://biblioteca-digitala.ro

Majoritatea ritualurilor din zona amerindiană se raportează la *cele patru forțe ale direcțiilor/vânturilor*, deopotrivă ale *elementelor/esențelor primordiale, primelor patru chakre inferioare* și ale așa numitor "*animale de putere*"/*totemuri arhetipale*.[1]

În șamanismul andin, cele patru *totemuri / arhetipuri direcționale* sunt următoarele (fig.17a, b, c, d):

Fig. 17 a/b/c/d șarpele, jaguarul, colibri, vulturul

Şarpele: *forța/direcția sudului,* cea care dăruie energie, a *emoțiilor,* "mamă a apelor", calea iubirii, forța *fluidului*, a flexibilității și a adaptabilității, *arhetipul vindecătorului* – care ne învaţă cum să ne regenerăm la nivel celular, dar și cum să ne debarasăm de tarele trecutul, asemenea șarpelui care-și leapădă pielea învechită pentru a se reface; este calea *introspecției* care sapă adânc în meandrele subconștientului/*umbrei,* pentru a se reîntoarce spre "grădina interioară", păşind înapoi spre "inocență"; corespunde chakrei bazale.

Jaguarul/puma: *forța/direcția vestului,* a *consolidării,* calea *fizicului și energeticului*, păstrătoare a energiei vitale – chakra a II-a – *forța transformatoare* a viului, care eliberează de limitări și constrângeri, principiul *Vieţii și al Morţii,* al primenirii, conexiunea arhetipală cu *lemnul*, cu *pământul,* cu spiritul a tot ceea ce este *verde*; *luptător al Luminii*, cu *aliați* în această lume cât și în *cealaltă realitate* și care deschide privirea interioară și cel de–al treilea ochi;

Pasărea colibri: direcția nordului, a *aerului*, calea

[1] Ele variază în funcție de zona geografică, dar simbolistica este aceeași.

https://biblioteca-digitala.ro

psihicului/mentalului, a inteligenței, legii, purității, limpezimii, clarității (clarvederii), înnoirii, "înţelepciunea spirituală" dincolo de timp, locul străbunilor, dar și *calea intuiției – păsărea colibri,* cea care bea direct din nectarul vieţii și care nu a fost creată pentru a zbura, dar care se poate strecura prin vălul dintre lumi pentru a ne ajuta să "ne reamintim"; cunoașterea înaltă ce săvâşeste "imposibila călătorie" ; corespunde chakrei a III-a;

Condorul/Vulturul: direcția estului, a *Sufletului* sau a *Marelui Spirit,* calea *trezirii* și *iluminării*, a *spiritualității*, a ieșirii din ignoranță, vederea înaltă, de perspectivă, conectată cu *focul* inimii – chakra a IV-a – , puterea izbândei și a împlinirii la nivelul misiunii personale, puterea de manifestare.

Inclusiv în tradiția vechilor daci erau cunoscute tot *patru animale de putere*, corespunzătoare anotimpurilor, respectiv *lupul, ursul, iepurele* și *bufnița*. Ele *împuterniceau,* cu atributele lor, pe cei care le îmbrăcau blana, așa cum se practică în ritualuri și azi, în anumite zone din România. *Lupul (alb)*, bunăoară, simbolul războinic și protectiv al dacilor, dar și ghid psihopomp către regatul morților, este poate totemul cel mai cunoscut din cultul lui Zalmoxe, căruia calendarul popular românesc îi consacră un ciclu de zile festive ritualice, de *înnoire a timpului* – începând cu *Lucinul.* [1]

Această cunoaștere arhetipală, conexată cu *tedrada*, în ceea ce privește direcțiile, anotimpurile și forțele vieții, este simbolizată deopotrivă în *Roata medicinei* a vechilor incași, *spirit catalizator multidimensional universal de autocunoaștere și autovindecare* – pe care am putea numi-o *monadă spirituală* – prin care se pot stabiliza conexiuni cu forțele direcționale și energiile naturii, echilibrând ființa noastră, la toate nivelele (fizic, psihic, mental și spiritual). Deși apare reprezentată în plan bidimensional (fig.18), efectul *celor patru vânturi / forțe direcționale* nu se limitează la raportarea direcțiilor geografice ci ne impregnează și ne pot influența starea și comportamentul, dar și mediul ambient.

[1] Urmat de *Filipii de Toamnã, Filipul cel Mare, Vovidenia, Sântandrei, Noaptea Strigoilor, Zilele Bubatului*, dintr-un total de peste 35 de date, dedicate lupului, dintre care 18 cu dată fixă.

https://biblioteca-digitala.ro

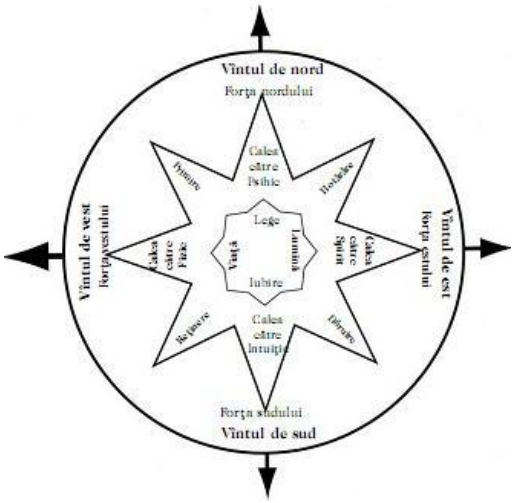


Fig. 18 *Roata medicinei*

Roata integrează *cercul* (ca *arhetip al centrului,* deopotrivă cosmic dar și individual) care îmbrățișează *crucea – viață (V), iubire (S), lege (N), lumină* (E) – reprezentând relaționarea și armonizarea părților întregului, capacitatea de a răspunde/*responsabilizarea* – prin raportul de folosire a energiei – *dăruire/primire* și *reținere(posesie)/hotărâre(alegere).*

Aliniamentele realizate prin *Roata medicinei* ne conexează *voința* la Spirit/Suflet/ Sine Divin, în conformitate cu *Binele spiritual Inalt* (al nostru și al *semenilor),* în cadrul tuturor sferelor de existență; prin adevărata putere *de a dărui ceea ce suntem*, stabilim la nivel energetic, echilibrul și armonia la nivelul individual, dar și la nivelurile spirituale ale Întregului Univers.

Impreună cu ritualurile iluminării *Munai-ky, Roata medicinei* activează, la nivel de ADN, așa numitul *homo luminous* (ca *software),* al unui nou corp (*hardware),* în conformitate cu transformările spirituale ale pământului de după 2012.

Cunoașterea acestor *elemente spirit* de *vindecare interioară* este integrată în practica mea de *Terapie sonoră,* în

https://biblioteca-digitala.ro

cadrul seminariilor și sesiunilor de *Meditație dinamică* sau *Tao/Yoga Master Gong,* ca ghid de intrare în meditațiile propriu-zise și de formatare a unui *novus modus vivendi* al practicanților (fie ei studenți, artiști, muzicieni sau căutători spirituali). Totodată, *direcțiile-totem șamanice*, cu toată simbolistica lor arhetipală, au fost reiterate spiritual și artistic în opera mea *Awaken Dreamer*[1] și deopotrivă în lucrarea simfonică *Shamanic Prologue* (pentru patru percuții totemice și orchestră).

Un aspect deosebit de important, pus în evidență de Eliade în *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului,* reunește "*simbolurile, miturile și riturile paralele*"[2] ale transelor șamanice, nu numai la șamanii din Asia, sau la eschimoși, sau la nativii amerindieni, ci și în tehnicile tantrice indo-tibetane, preluate de lamași și buddhiști sau în tehnicile alchimiștilor și taoiștilor chinezi. Iată câteva dintre temele principale, la Eliade:

- *Focul interior* sau *căldura internă,* ca formă de stăpânire a energiei focului sau de întrupare a *spiritului focului,* apare în toate practicile șamanice, fiind comun deopotrivă șamanilor, dar și fachirilor; "căldura interioară" și "sudația" ("rolul magic al băii cu aburi în pregătirea viitorilor șamani") sunt "creatoare" în tradițiile mitice ale Indiei antice[3]; "plimbarea prin drumul de foc" este una dintre ceremoniile inițiatice cele mai importante la șamanii andini, dar și la preoții daoiști *sai-kong* (care călcau pe jăratic, urmați de colegii lor mai tineri sau chiar de public)[4], dar și mai neobișnuit, este practicat de tinere fete, în Bali, în cadrul dansului sacru denumit *Sanghyang*;
- *Dansul extatic,* ca procedeu "prin care se dobândește puterea de a porunci oamenilor și animalelor", dar și *morții*; el este însoțit de tobele și fluierele șamanice specfice sau de sunetele "*limbajului șamanic*", produs de ocarine tradiționale, care se aseamănă cu cel al animalelor și

[1] După cum se va vedea în capitolul ultim destinat opusurilor *trans-realist arhetipale.*
[2] În capitolul cu același nume din *op. Cit.* de Eliade.
[3] Eliade, Mircea, op cit, p. 434
[4] Idem. op cit., p 416

https://biblioteca-digitala.ro

reprezintă o formă de bază a transei extatice; însoțind șamanul, fie pe *direcție infernală*, fie de lansare către *zborul celest*, dansul ritualic este de multe ori legat de simbolul calului – "el însuși animal funerar și psihopomp", reprezentând "imaginea mitică a Morții" –, sau de *toiagul cu cap de cal,* la fel ca în ritualul românesc *al dansului călușarilor*[1]; în România se practică și un dans tradițional al măștilor, numit *"Chipăruşul"*[2] , dans al morții în care se sare peste foc, practicat inițial la priveghi și transformat într-un obicei de Anul Nou;

- "*Zborul magic*", în propriul corp (energetic) sau în "chip de păsări", "oglindește autonomia sufletului" și totodată "transcendența șamanilor față de condiția umană"; zborul (către lună, sau către cer sau prin curcubeu) este în legătură cu *mitul ascensiunii/înălțării*, fiind legat de "ieșirea voită din trup, de atotputernicia inteligenței, de nemurirea sufletului omenesc"[3];
- "*Scara/frânghia – calea morților – înălțarea*" (folosită, după cum se spune în *Cartea tibetană a morților*, pentru coborârea zeilor pe pământ, dar și pentru urcarea sufletului morților la Cer) este același spirit al *scării/climax* (în 7 trepte) din mistere mithraice[4], precum "cățărarea spirituală" la initierea orfică, sau "scara de aur" a lui Dante din cerul lui Saturn, "pe care urcau preafericiții"[5], (Paradisul XXI –XXII)[6]; toate aceste imagini simbolice sunt variante ale *Arborelui lumii* sau *Axis Mundi,* dar fac legătura și cu mistica creștină, arătând că "itinerariile sunt aceleași atât pentru eroii mitici cât și pentru șamani (vraci, vrăjitori)".[7]
- *"Trecerea punții" / "scării",* ce leagă Cerul de Pământ (care s-a dizolvat după "cădere", după sfârșitul perioadei

[1] Ibidem. p 420
[2] Se practică și azi în comuna Nereju de către 12 dansatori, cu măști din piei de animale, care sunt legați de *lanțul vieții.*
[3] Ibidem, p. 437
[4] Denumite și *Mithraism,* cult practicat la romani care adora pe zeul indo-europeam *Mithras.*
[5] Dante, Paradisul XXI –XXII
[6] Eliade, Mircea, op cit, p.445/446
[7] Eliade, Mircea, op. cit. p. 447

https://biblioteca-digitala.ro

paradisiace), se poate face, înainte de moarte, doar "prin minte" sau prin extaz și este "anevoioasă" și plină de pericole; "doar cei buni și mai ales inițiații pot trece puntea fără greutate, pentru că au fost supuși morții și învierii spirituale"; simbolismul "punții înguste și primejdioase" este legat de cel al "trecerii paradoxale", imposibile, fără ieșire. Totodată, simbolul *scării* aparține deopotrivă misticii creștine, precum în *Mitul lui Iov*.[1]

- *Coborârea în infern, în lumea de jos*, fie pentru aducerea sufletului unui strămoș mort, fie pentru aducerea de departe a spiritului unei persoane vii bolnave – răspândit în Asia centrală și septentrională – este recognoscibilă deopotrivă în șamanismul japonez, unde apar și variante ale *mitului orfeic;*
- *"Puterea de preschimbare în spiritul unui animal,* ca *"*ieșire din sine*"* și transformare magică*"*[2], era cea prin care șamanul dobândea puterile supranaturale ale *animalului mitic, strămoșul* sau *Demiurgul. Animalele de putere totemice, ca aliați* cu care lucrau șamanii, erau nu numai cele din ritualurile incașe, dar și altele, existente în diferitele tradiții, precum *lupul alb, ursul,* sau *bufnița* (întâlnite inclusiv în ritualurile dacilor)*;* de altfel, prefacerea în păsări (mai cu seamă după moarte) este atestată și în *Cartea egipteană a morților,* unde șoimul este *"simbolul Morții"* sau al *"Sufletului strămoș".*

Interesant de remarcat la Eliade este faptul că, *extazul transelor șamanice*, *care* provoacă experiențe precum *"zborul magic, călătoriile mistice, înălțarea la cer* sau *coborârea în infern,* reprezintă cauza și nu efectul întrupării spiritelor"[3], sau, altfel spus, înseamnă diferitele aspectări ale modificării stării de conștiință.

Din punctul meu de vedere, toate aceste tipuri de experiențe, descrise de Eliade, se pot integra într-un *act asumat,* în conformitate cu dezvoltarea spirituală personală, dar pot deveni o provocare, deopotrivă pentru artiști și creatori,

---

[1] Ref. Ibidem, p.440
[2] Ibidem, p. 419
[3] Ref. Ibidem, p. 413

https://biblioteca-digitala.ro

de intrare controlată în "spații" mai neobișnuite, la care își pot conecta imaginația.

3.2. Transa holotropică este legată de numele unuia dintre cei mai importanți psihanaliști contemporani, Stanislav Grof, fondator al *psihologiei transpersonale*[1], cel care a adus, de mai bine de jumătate de veac, o indubitabilă "schimbare de paradigmă" în cercetarea temelor *conștiinței* și *existenței*. Astfel, pentru Grof, ceea ce îndeobște se consideră a fi *conștiința omenească*, ca parte a *conștiinței universale*, alternează între *aspectul personal* și cel *transpersonal.* Chiar și în astrologie, se vorbește despre *planetele personale* și cele *transpersonale* care, fiind parte din noi ca emanații ale tiparelor arhetipale energetice universale, sunt aspectate diferit în hărțile noastre natale și solare.[2]

Depășind viziunea „mecanicistă"[3] asupra *psihicului* – văzut ca rezultat al activității creierului / „materie superior organizată" – și pe cea freudiană asupra conștiinței umane – privită ca o *tabula rasa* (la naștere)[4] – Grof reunește cercetările fizicii cuantice, cu mistica și spiritualitatea, relevând o nouă dimensionare a *psihicului* și a *relației* acestuia cu universul.

În viziunea lui Grof – pe care mi-am însușit-o în cadrul GTT (Grof Transpersonal Training) – ceea ce ne permite evoluția, ca ființe conștiente de sine, este *starea experiențială,* dată de *planul existenței.* Dacă consimțim că *iubirea* este coordonata de bază a *ființării* (aspectul nostru continuu/peren ca *atracție a reunificării cu Sinele Înalt*), iar *conștiența* (detașarea întru *reflectare de Sinele Divin/de TOT*) este *coordonata existențială*, atunci putem considera că *raportul*

---

[1] Care cercetează aspectele conștiinței dincolo de experiența personală și care relaționează inclusiv experiențele ezoterice (mistice sau/și de conștiință extinsă).

[2] *Harta natală* corespunde momentului nașterii, iar cea *solară* se schimbă anual, începând cu data nașterii, corespunzătoare anului în curs.

[3] Așa cum o considera Grof, viziune prezentă în psihologie acum 50 ani când a început cercetările tranpersonale și a creat *metoda holotropică.*

[4] Imaginarea psihicului ca pe un spaţiu gol, care urmează a fi scris cu experienţele *post natale.*

https://biblioteca-digitala.ro

între iubire și conștiență ar crește împreună cu evoluția noastră spirituală. Aceasta este o *cheie* importantă de înțelegere a tuturor tradițiilor vechi spirituale, reactualizată de Grof prin psihologia transpersonală, prin intermediul *transelor holotropice.*

Metoda respirației holotropice (care semnifică a te mișca spre întreg, de la grecescul *holos* – întreg și *tropein* – *"*mișcare spre")[1], reprezintă o cale rapidă și eficientă de intrare în stări de *conştiinţă extinsă* – ca posibilitate de experimentare a *realității interioare* – şi totodată ca o deschidere pentru transformare și evoluție spirituală, deopotrivă inimaginabilă și imprevizibilă.

Design-ul/tehnologia respirației holotropice se bazează pe șase componente: 1. Introducere teoretică de tip conștientologic, cu centrare pe domeniile *somatosenzorial, perinatal*[2]*, spiritual* și *transpersonal;* 2. Tehnica *respirației supra/hiper-ventilate* (rapidă și profundă); 3. Muzică evocativă de introducere și menținere a transei; 4. Lucru corporal personalizat, cu focus pe amplificarea blocajelor, până la epuizarea lor spontană; 5. Reprezentarea experienței prin mandale desenate sau pictate (fig.19); 6. Grupuri de susținere/împărtășire/dezvăluire a experiențelor, fără analiză și interpretare.

Fig. 19 Mandala holotropică, **Yulia Meshoyrer** (2014)[3]

[1] Werner, W. Helmut, Mysticism, Physics, Polarity and Mother Earth: A physicist's report on his mystical experience, Wissen und Weisheit, 2012, Bo D (Books on Demand), Norderstedt, p.40

[2] În apropierea nașterii.

[3] Ref. The Holotropic Breathwork Community

https://biblioteca-digitala.ro

Procesul respirației holotropice durează aproximativ trei ore și se induce prin muzică. Așa cum am avut posibilitatea să remarc, în cadrul seminariilor GTT destinate *Muzicii transcendente,* structurarea muzicală este foarte importantă și implică o anume procesualitate ritmică și dinamică, dar și un ethos corepunzător procesului transei. Cum facilitatorii GTT nu sunt muzicieni, de regulă, ei fac diferite compilații de muzici, cu precădere din filme sau, uneori, din ritmuri de percuții tradiționale, mai ales în prima parte a procesului (destinată declanșării tehnicii respiratorii hiper-ventilate). Așa cum am sesizat în cadrul diferitelor experiențe holotropice la care am participat, cu deosebire când am fost în ipostaza de *partener holotropic asistent*[1], uneori expresia muzicii era incompletă sau chiar parțial nesatisfăcătoare (mai ales din perpectiva unui muzician profesionist), depinzând de competența și simțul muzical al facilitatorului, ceea ce putea deprecia chiar și rezultatul transei. De cele mai multe ori, însă, compilațiile sonore, chiar dacă aparțineau unor creatori diferiți, își realizau scopul.

Cercetarea soților Grof, Stanislav și Christina (cu care am avut șansa și bucuria de a lucra în seminariile și cursurile *holotropice* din Spania, din 2009/2010), pornește de la înțelegerea "potențialul transformator al unei stări de criză", denumită "urgență spirituală", care se aplică deopotrivă individului, dar și societății. O astfel de viziune pune în evidență, nu doar iminența "pericolului", dar și potențialul "ridicării pe un alt nivel de înțelegere spirituală", care implică depășirea bolii (ca manifestare în fizic/emoțional) și deopotrivă posibilitatrea de vindecare. De altfel, Grof consideră că în viețile tuturor marilor mistici – fie ei sfinți creștini, yoghini, șamani, vizionari – s-au manifestat astfel de episoade de *criză psiho-spirituală*, ca *repere* ale căii lor spirituale.

Dacă din perspectiva psihiatriei și psihanalizei clasice,

[1] Se lucrează în cadrul unui parteneriat în două persoane, în care unul experimentează transa, iar celălalt asistă, ca mai apoi, în altă sesiune, să se schimbe rolurile.

https://biblioteca-digitala.ro

modelul psihicului nu diferențiază "*stările mistice* de *tulburările mintale psihotice"*[1] și limitează expertiza psihologică la una biografică *post-natală*, Grof recomandă pacienților renunțarea la medicamentele supresive chimice și conștientizarea adevăratei cauze spirituale care a generat trauma/boala, recurgând la metoda *conștiinței extinse holotropice.*

În *teoria holotropică* există o cauzalitate care poate fi localizată în perioada așa numită *perinatală*, ascunsă, dar care de multe ori este sursa multora dintre traumele noastre; există, de asemenea, o posibilă cauzalitate și mai veche, cunoscută doar la nivel de suflet, care implică rememorarea unor "vieți trecute"[2] (secvențe parcurse în alte locuri și epoci, în circumstanțe istorice necunoscute, însoțite de emoții foarte puternice), în legătură cu așa numitele "vestigii spirituale" sau "sisteme COEX" (pattern-uri emoționale/mentale păstrate și condensate de-a lungul vieților, rămase nerezolvate).[3] Astfel, cauzele înfundate în inconștient (sub formă de traume psihice/spirituale, pe care le purtăm cu noi și pe care nu le cunoaștem), pot deveni modele comportamentale blocante ale vieții noastre.

Cum, de altfel, aprecia și părintele existențialismului, Søren Kierkegaard, "viața o putem trăi înainte, dar o putem înțelege doar derulând-o înapoi"[4], adică "regresând", din aproape în aproape, până la cauză.

Prin experiența *holotropică,* retrăirea episodului nașterii sau al vieților trecute (cu semnificație în legătură cu un aspect problematic din viața actuală), poate debloca și dizolva energia psihică stocată în cursul acelei vieți, procesul fiind unul eliberator și implicit vindecător, la nivel psihic sau/și psiho-somatic.

Același lucru fac și șamanii, în călătoriile lor vindecătoare, pentru "recuperarea sufletului" unui bolnav, doar că acolo pleacă în transă șamanul (deobicei pentru o singură

---

[1] După cum apreciază Grof.

[2] Pe care le vizitează deopotrivă și șamanii în transele lor pentru diagnosticare și vindecare.

[3] Care apar ca fobii ilogice, simptome psihosomatice de neînțeles ori dificultăți comportamentale cu anumite persoane/situații.

[4] Ref. Citate celebre.

https://biblioteca-digitala.ro

persoană), iar în *transa holotropică* pleacă însuși experimentatorul / pacientul în cauză, susținut energetic pas cu pas de *partenerul holotropic*, împreună cu o echipă specializată care urmărește întregul grup.

În cadrul experiențelor GTT (așa cum le-am parcurs în seminarele cu Grof în străinătate), chiar dacă transele se fac în grupuri mari[1], care devin, din punct de vedere energetic, rezonatori ai procesului, stările interioare sunt absolute individuale, chiar dacă, de cele mai multe ori apar viziuni ori comportamente comune, care se "împărtășesc" în cadrul sesiunilor de *sharing*.[2]

Dar *transele holotropice* nu au ca *țintă*[3] doar *regresiile* (întoarcerile în timp), fie la nivel *perinatal* sau în *vieți trecute*, ci ele pot merge și în viitor, pot fi *progresii*, sau ne pot facilita experiențe *transpersonale* (dincolo de persoană, de identificarea cu mintea, cu ego-ul sau cu corpul) – *inițieri, călătorii mistice*, *cosmice;* se pot accesa și *ghizii spirituali* din lumile subtile, ori nivele arhetipale ale *subconștientului colectiv*, care ne conexează la rețeaua întregii umanități, din toate timpurile și dimensiunile, adică la informația *akashică.* Toate aceste tipuri de experiențe sunt deopotrivă incorporate în tradițiile de tip buddihst, hindus, yoghin, sufit, aborigen, șamanic, dar și mistic creștin și au de-a face cu aspectul de *nominous/transcendent/multidimensional* din ființa noastră. Ele sunt, de fapt, niște experiențe de *întregire/unificare,* de *redimensionare interioară* care *retrasează harta spirituală a individului.*

Dacă harta astrologică ne poate da date despre *potențialul arhetipal al ființei* (la naștere) și despre punctele vulnerabile care pot fi transformate (în timpul vieții), experiențele holotropice vin și rezolvă, vindecă aceste lucruri,

[1] De la 100 la 500 de oameni, dar există și abordări în grupuri mai mici (de 9 maxim 20/24 persoane), cum se practică în România, în care se pune accentul, mai degrabă, pe interacțiunea/relaționarea inter-personală (bazată pe încredere), în interiorul grupului.

[2] De la *to share* – a împărți/împărtăși.

[3] Ele nu sunt *intenționate, a priori,* dar aduc, prioritar, ceea ce are nevoie experimentatorul să afle.

https://biblioteca-digitala.ro

schimbă *tiparele comportamentale*, mai ales atunci când conștientizarea din starea obișnuită nu o poate face. În esența avem de-a face cu o schimbare a credințelor, obiceiurilor, tiparelor noastre comportamentale, adică o "schimbare de perpectivă", la nivel interior, care marchează și o evoluție spirituală, intrinsecă.

Privită la nivel planetar, aceeași nevoie de transformare se resimte și la nivel colectiv, ca aspect de *criză/urgență spirituală* (socială, ecologică) a societății întregi, ceea ce implică o nouă abordare asupra naturii și a relațiilor inter-umane; aceasta permite activarea potențialului de vindecare colectivă, printr-un reviriment al *terapiilor holistice alternative*[1], care încep să conlucreze cu medicina, psihologia și ştiinţa.

Din propria ***experiență holotropică,*** pot afirma că aproape toată tipologia de investigare a realităților *transpersonale* mi-a fost prilejuită (mai puțin experiența memoriei din perioada *perinatală* pe care am trăit-o în alt tip de transă), cu precădere intrarea în *vieții trecute*[2]*,* experiențele *inițiatice/mistice* – precum ***experiența luminii albe și a iubirii christice*** sau *progresia* de după această viață. În unele dintre experiențele holotropice m-am reîntâlnit cu suflete prezente în viața mea actuală și am putut integra lecții de viață neînțelese sau înțelese parțial, până atunci.

O parte dintre experiențele holotropice au fost integrate în opera mea *Awaken Dreamer* împreună cu alte *vise lucide* sau viziuni transmise în transe ***șamanice*** sau *hipnotice*.

Nu mai puțin incitantă mi se pare provocarea de a crea o muzică specială pentru *procesul holotropic,* care să pună pecetea unei estetici coerente și a unei structurări muzicale, demne de un un opus artistic, posibil de audiat sau vizionat deopotrivă în scenă.

3.3. Transa hipnotică este cunoscută în toate culturile tradiționale, cu precădere pentru efectele sale de vindecare, fiind agreată ca cea mai veche formă de *psihoterapie.* Există dovezi istorice care atestă *hipnoterapia,* ca modalitate de

[1] Inspirate din cunoașterea spirituală.
[2] Voi detalia în subcapitolul destinat cazuisticii personale.

https://biblioteca-digitala.ro

reducere până la totalitate a durerii în timpul intervenţiilor chirurgicale, mai întâi în Egipt, China, India, dar și, ulterior, în Europa; spre exemplu, Helmult A. Karl, în *Hypnosis and Hypnoterapy,* arăta un exemplu faimos de folosire a transei (în vederea extirpării unei tumori din corpul copilului Jacob Grimm)[1], doar prin sugestionarea produsă de mama sa, prin povestirea *Albei ca zăpada*.[2]

În sec al XVIII-lea, fenomenul de inducție a transei a fost inițial cunoscut ca *magnetism* și practicat de medicul vienez Franz Anton Mesmer[3] care își *vrăjea*[4] pacienții, prin activarea numitului *fluid magnetic*[5] invizibil, prin care reușea să-i sugestioneze și implicit sa-i vindece. Este interesant că la acea vreme, Mesmer folosea *sunetul* unei muzicuțe, în vederea instaurării *transei.*

Magnetismului lui Mesmer, discreditat după verdictul din timplul lui Ludovic al XVI-lea, a fost ulterior redenumit cu termenul de *hipnoză* (de la zeul grec Hypnos, al somnului), dat de oftalmologul englez James Braid (în 1842); el arăta că inducția nu necesită neapărat un *fluid magnetic* (precum la Mesmer) ci se poate face prin mijocirea unui obiect strălucitor[6]; mai târziu, medicul francez Liebeault și ulterior celebrul psihiatru Milton Erickson[7], reușeau să hipnotizeze direct, doar prin sugestie.

Nu mai puțin în România, prin anii 20, exista un medic hipnoterapeut, profesorul armean Levon Mirahorian, care putea hipnotiza pacienții (chiar și de la distanță) pentru a-i pregăti

---

[1] Copilul era unul dintre cei doi povestitori frați Grimm, cunoscut ca psiholog și mitolog, iar operația avusese loc în 1794.

[2] Ref. Hunter, C. Roy, *The art of Hypnosis,* p. 132, Kendall/Hunt Publishing Company, 2000

[3] 1734–1815

[4] Termen englez inventat după numele lui, respectiv to mesmerize/a vrăji.

[5] Termen preluat și de Scarlat Demetrescu în cărțile sale.

[6] Ref. Comper, Mariu, *Hipnoza - secretele unei stări misterioase* http://www.descopera.ro/

[7] Autor al inducției, care îi poartă numele – ericksoniană – și a unor tratate celebre de hipnoză realizate în colaborare cu Ernest L. Rossi, precum: Hypnotic Realities, Hypnotherapy - An Exploratory Casebook, Experiencing Hypnosis.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru operație, fără a mai fi nevoie de administrarea unor substanțe analgezice. Tot el înființează la Cluj „Societatea de studii psihice și hipnoză" (prima societate de studii parapsihologice din Romania) și participă la Paris cu o comunicare intitulată „*Radiovibrațiunea scoarței cerebrale*", tipărită ulterior în limba franceză. Cu această ocazie emite ideea că "orice boală spirituală are un echivalent psihic, urmare a experiențelor de sugestie pe care le făcuse în 1923 la clinica din Cluj", și totodată demonstrează importanța emisferei drepte, în procesele psihice.[1]

Mai nou, *hipnoza,* ca *hipnoterapie,* este folosită pe scară largă pentru tratarea *traumelor* şi a *fobiilor* pacienţilor ori pentru o mai bună gestionare a anxietății, stresului, durerii sau a tulburările *somatoforme*[2], dar și în tratarea depresiei sau schizophreniei.

Integrată de-a lungul vremii, nu doar în scopuri terapeutice, dar și în spectacole de circ, *magie* sau *magnetism, hipnoza* a fost asociată cu *paranormalul,* fiind ignorată de cercetători, pe temei de "neștiințifică". În ultimile decenii, însă, ea a intrat în studiile *neuroștiinței,* ca o cheie importantă în dezvăluirea proceselor mentale, prin cercetarea experimentală a persoanelor sugestionabile/hipnotizabile.

În starea de *transă hipnotică,* de cele mai multe ori, un subiect este adus succesiv în diferite *vieți trecute,* de unde un psihoterapeut poate înțelege diverse aspecte care tulbură pacientul și care, altfel, nu au cum să fie conștientizate.

Din practica personală, pot spune că transele de *hipnoză regresivă,* pe care mi le-am asumat și au fost ulterioare celor *șamanice* sau *holotropice,* au avut o *țintă de cunoaștere spirituală* și nu neapărat de vindecare de traumă, fapt pentru care a fost dificil să găsesc o persoană potrivită (respectiv un medic specializat, dar și cu mare deschidere ezoterică), cu care să lucrez. Nici procedura nu era una tipică, așa cum o

[1] Ref. Brăneanu D. Corneliu, „Dr. Levon Mirahorian - pionier în domeniul parapsihologiei practice", articol apărut în revista „Magazinul parapsihologic" din luna ianuarie 1995, preluat de „Ararat", nr.18/1991.

[2] Declanșarea de simptomatologii fără cauzalitate fizică.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoșteam din cărți, ci mai degrabă semăna cu un ghidaj interior, în care simțeam prezența entităților de tip "***helper***"[1] sau a ghizilor spirituali.

Una dintre *transele hipnotice,* pe care le-am parcurs, m-a inspirat în opera mea *Awaken Dreamer*, în secțiunea *Dead immersion,* în care am încercat să exprim o motivație a alegerii *jertfei*, înre-un *vis (arhetipal) feminin* – generată de ultimile momente de dinaintea sfârșitului[2]. Imi amintesc că trăirile interioare erau atât de puternice, mai ales în rememorarea momentelor de dinaintea morții, încât procesul de ieșire din transă a fost foarte greu de gestionat.

Experiențele din *stările de conștiință extinsă* – fie *transe holotropice, șamanice hipnotice* sau *extatice,* reprezintă inevitabil un instrument de vindecare, dar și de creștere spirituală, de autocunoaștere, de auto-investigare și de recuperare a adevărului propriei ființe, cât și de readucere a bucuriei și a sensului, uneori pierdut, în viețile noastre.

Pentru mine, accesul la aceste nivele de explorare a conștiinței, implicit contactul direct cu *stările de conștiință modificată de tip transă,* mi-a prilejuit nevoia de a le integra în propriul demers creator, deopotrivă în actul performativ, din perspectiva *transgresării* granițelor individuale, dar mai ales din necesitatea unei *fuziuni între evoluția spirituală și cea profesională* – ca misiune asumată în această viață.

Deopotrivă în cadrul sesiunilor de *vindecare prin sunet,* pe care le conduc, cei care participă raportează, de cele mai multe ori, cum trec prin *stări de conștiință extinsă,* de diverse nivele de profunzime, uneori comparabile cu transele, care declanșează rezultate de vindecare, chiar și spontană și implicit de conștientizare spirituală.

(va urma)

---

[1] Denumire dată ghizilor spirituali care ajută la extracorporalizare, în Conștientologie.

[2] Voi reveni cu detalii în subcapitolul cazuisticii personale.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Bell, Catherine, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press, 1997
Bruce, Robert, *Dinamica planului atral*, Editura Infinit, Buc. 2012
Castaneda, Carlos, *Arta visatului,* E.book, https://www.scribd.com/document/12739519/Castaneda-Carlos-Arta-Visatului
Castaneda, Carlos, *Latura activă a infinității,* RAO international publishing company, Buc., 2003
Demetrescu, *Din tainele vieții și ale universului,* Edit. Emet, Oradea, 2007
Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Univers Enciclopedic, Buc. 1998
Eliade, Mircea, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Ed Humanitas, Buc., 1997
Hunter, C. Roy, *The art of Hypnosis,* p.132, Kendall/Hunt Publishing Company, 2000
Jung, C.G., *Psihologie şi alchimie*, vol. I, Teora, 1996,
Meadows, Kenneth*, Spiritul șamanic,* Edit. Elena Francisc, București, 2008.
Monroe, Robert A., *Călătorii în afara corpului,* Editura for you, Buc. 2000
Petrești*e*anu, Elena, *Ratio Sophia, Cartea gândului,* Colecția știință și cunoaștere, Edit. Eagle, Buc., 2016
Shainber, Catherine*, Cabala și puterea visării*, Editura Pro Dao, Buc. 2012
Stravinski, Igor, *Poetica muzicală,* Buc. Edit. Muzicală, 1967
Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974,
Werner, W. Helmut, *Mysticism, Physics, Polarity and Mother Earth: A physicist's report on his mystical experience,* Wissen und Weisheit, 2012, Bo D(Books on Demand), Norderstedt

SUMMARY

Mihaela Vosganian
Lucid Dream, Trance and Ritualistic / Shamanic Performance

Although we all know that people dream, dreams are usually considered to be unreal nocturnal experiences, a process of *defragmentation*, and thus treated with ignorance.

https://biblioteca-digitala.ro

On the other hand, to modern psychoanalysis, *dreaming* is one of the most speculative, and speculated on, human psychological phenomena, of great importance in psychical diagnosing and healing.

The various *functions of dreams – cathartic*, *adaptive*, *compensatory, premonitory, communicational, self-symbolic*, *cosmogonic, archetypal*, *mediating* or *divinatory* – determine in their turn a wide range of dream *typologies* / *hypostases*: *the prophetic dream*, *the initiatory dream*, *the telepathic dream*, *the intuitive* or *premonitory dream, the mythological / archetypal dream,* or *the visionary / cosmic dream*.

A multidimensional and integrative perspectivism – mythological, mystical, metaphysical, philosophical and aesthetical – can lead us to the conclusion that *dreams, trances* and *astral journeys* are *a type of knowledge,* but also an *initiation* in search of the fusion with the *Divine Self*, and the transgression into transcendental and abysmal worlds is a *magic pathway,* in both shamanism, mysticism, religion and art.

To a *self-aware* artist, *performance* may be an *initiatory* and *ritualistic act,* and the stage may become a *sacred* and *consecrated space;* alongside *performance, the sacred space* offers a *codified meta-discourse,* independent of any cultural systems, but which can thus converge into a unified artistic endeavour, perceived as an act of healing or *catharsis.* Such an artistic act, ritualistically acknowledged, just like any process of phonic therapy for that matter, can undergo an externalisation of “our masks / costumes of power” and, simultaneously, a purge / transformation of emotions or of any extreme perturbing states, resulting in the restoration and regeneration of the emotional and mental integrity of the receiver and of the spectator.

Like all lucid dreamers who explore *mystical* and *transpersonal states,* as an artist I feel the need to share my *dreams*, sometimes even on stage, out of a natural tendency to *dream* together with the others; *lucid dreamers* are helped by *dreams* to know themselves as they are in their own *multidimensional* reality. Only then, in *dreams* or in *trances,* can we truly experience “the other reality”.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Jocul cu mărgele de sunete: magister musicae Dorin Pop, la centenarul nașterii

Bianca Ţiplea Temeş

Tradiția muzicii corale din Transilvania este irigată de izvoare adânci, ce șerpuiesc în subteranele acestei provincii de frământată istorie. Consolidarea zestrei vocale, astăzi atât de bogată, s-a produs gradat, în etape, și a generat o efervescență, pe principiul vaselor comunicante: Asociația ASTRA (înființată în 1861 de Timotei Cipariu și Gheorghe Barițiu), cu "despărțămintele" ei din orașele mai dezvoltate ale provinciei, au marcat *kilometrul 0* al unui drum pe care artiștii români ai locului l-au pietruit cu răbdare ardelenească, și l-au prelungit până în contemporaneitate. Din suita de nume a celor care au înălțat acest edificiu clădit din voci umane nu pot lipsi figurile lui Iacob Mureșianu - care a pus bazele Reuniunilor de muzică din Năsăud, Brașov, Blaj, Gheorghe Dima - care a consolidat prestigiul Reuniunilor de muzică din Sibiu, Brașov, apoi Cluj, și Augustin Bena - artist care a impulsionat în mod remarcabil

https://biblioteca-digitala.ro

mișcarea corală academică și cea de amatori din Sibiu, Năsăud și Cluj.

O proiectare a tradiției corale clujene în actualitatea europeană a realizat-o însă Dorin Pop, de la a cărui naștere s-a împlinit un secol, în luna octombrie a anului 2017. Un artist erudit, cu o biografie ce deapănă mai multe fire narative, el a lăsat o amprentă puternică asupra stilului interpretativ vocal și a asigurat o individualitate expresivă ansamblurilor pe care le-a condus.

Schițarea unui portret al maestrului, chiar sub formă de crochiu, se impune: născut în satul Geomal (Alba), în familia preotului ortodox Iosif Pop, artistul își găsește firesc traiectoria profesională, plasând-o oarecum în prelungirea teologiei; își bifurcă preocupările spre filosofie (pe care o studiază la Universitatea Regele Ferdinand I din Cluj) și spre muzică (studiind la Academia de Muzică și Artă Dramatică din același oraș), fiind astfel modelat de elitele acestei urbe universitare: Dumitru D. Roșca, Lucian Blaga, Florian Ștefănescu Goangă (la filosofie), Augustin Bena, Marțian Negrea și Mihail Andreescu-Skeletti (în domeniul muzical).

Cooptat din 1950 să predea la Conservatorul clujean, Dorin Pop a derulat în paralel o intensă activitate de revigorare a artei corale locale; în această *Castalia* (ca să menținem paralela cu universul lui Hermann Hesse sugerat în titlu), *magister musicae* și-a pus în valoare capacitatea artistică și pedagogică, formând Corul filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor din România, un ansamblu de statură camerală ce a fost preluat în 1959 sub umbrela Conservatorului „Gh. Dima”, și a luat în 1971 numele de *Cappella Transylvanica*, titulatură pe care ansamblul o păstrează și astăzi. În 1972, artistul preia sarcina formării nou înființatului Cor al Filarmonicii clujene care, împreună cu *Cappella*, s-au impus cu statut de blazon al Transilvaniei culturale din cea de-a doua jumătate a secolului XX.

Concertul dedicat memoriei lui Dorin Pop, susținut pe scena Academiei de Muzică „Gh. Dima” în data de 20 decembrie 2017 a reușit să reconstituie nu doar liniile repertoriale principale forjate de către maestru (creația

https://biblioteca-digitala.ro

renascentistă și muzica compozitorilor clujeni), maniera de cânt, cu emisie vocală delicată, ci și să arate publicului o altă paralelă cu cartea lui Hesse: caruselul mereu rotitor de discipoli, deveniți maeștri, care au reușit împreună să transforme o idee, cândva utopică, într-una reală. Cornel Groza, urmaș direct al lui Dorin Pop, aflat la pupitrul formației *Cappella Transylvanica*, și-a demonstrat abilitatea de a se plia pe rigorile intonaționale și de expresie ale muzicii lui Monteverdi, Donati, Vecchi, Marenzio, Gesualdo, și de a potența culorile folclorice ale pieselor semnate de Tudor Jarda, Sigismund Toduță, Vasile Herman, iar în final, completând un tablou de familie, ale lucrărilor compuse de Adrian Pop, fiul maestrului, și Matei Pop, nepotul său.

Corul „Ave Musica" (acompaniat la pian de către Cristina Mureșan) a evoluat sub bagheta lui Ciprian Para, discipol „la a doua generație" a școlii maestrului omagiat, oferind publicului alte două nestemate din repertoriul promovat de către Dorin Pop – *Ziua ninge* de Gheorghe Dima și *Patru cântece slovace* de Béla Bartók. Reunindu-și forțele în finalul concertului, cele două ansambluri au prezentat frânturi din repertoriul vocal-simfonic al Corului Conservatorului din anii 1960-70, precedând și anticipând formarea viitorului cor al Filarmonicii clujene: secțiuni din *Alexander's Feast* de Haendel și din *Recviemul* de Mozart (la orgă, Erich Türk).

Atât evoluția artistică a celor două ansambluri cât și cuvintele pertinente rostite cu emoție justificată de către compozitorul Adrian Pop ne-au convins cât de valabilă și actuală a rămas moștenirea lăsată de către acest *Magister ludi* al mărgelelor muzicale. Privită prin lentila timpului, implicarea sa dedicată, (niciodată însă închisă în schemele repetitive ale jocului din cartea scriitorului german), ne-a transmis tuturor un beneficiu pe termen lung: metaforic vorbind, a „convertit" școala corală din Transilvania într-un atelier al jocului cu mărgele de sunete, ca o oglindă a Școlii de la Waldzell din povestirea lui Hesse. (Congruența lexicală a germanului „Wald" cu latinescul „silva" să fie oare o simplă coincidență sau o frumoasă predestinare?) Figură carismatică, Dorin Pop ar putea fi ușor asemuit cu personajul Joseph Knecht, un adevărat maestru al

https://biblioteca-digitala.ro

jocului cu notele de pe portativ, în a căror calitate translucidă se refractă nu doar trecutul istoric, ci și perspectiva. Numele german „Knecht" înseamnă „slujitor" și întărește paralela pe care mi-am propus să o pun în lumină pentru a-l evoca pe maestru: acest apelativ consună perfect cu misiunea artistului, aceea de a se fi pus umil în slujba unui mare ideal. Dacă Hesse a fost distins pentru cartea sa cu Premiul Nobel, o distincție aparte ar merita pe deplin și Dorin Pop pentru al său *magnum opus*, ofranda adusă timp de o viață *Castaliei* autohtone. Și dacă este să rostogolim încă o dată șiragul mărgelelor, ne vom aminti că nimfa Castalia a fost prefăcută în izvor de inspirație pentru artiști la poalele Muntelui Parnassus, chiar de către zeul muzicii, Apollo; un izvor din care maestrul Dorin Pop a reușit să extragă la rându-i sunetele cele mai suave, spre mulțumirea lui Apollo și Dionisos deopotrivă.

SUMMARY

Bianca Ţiplea Temeş

The Sound Bead Game:
Magister Musicae Dorin Pop at His Birth Centenary

The birth centenary of Dorin Pop (1917-1985) calls for a reassessment of the performing style he forged with the choirs which he founded and conducted, and of the choral tradition in Transylvania as a whole.

Even today, the *Cappella Transylvanica* and the *Choir of the Transylvania Philharmonic,* both based in Cluj, continue to represent the crowning achievement of vocal music in the province and of Romania in general.

(traducerea rezumatului: Bianca Ţiplea Temeş)

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (I)

George Balint

Încercăm cu textul de față o deslușire a ceea ce înseamnă să privești la estetica a ceva, în cazul nostru, un obiect muzical, prin ceea ce numim simplu *privirea estetică*. Vrând-nevrând, căutarea la estetica* unui lucru interferează cu alte perspective de abordare. Între acestea, aceea analitică, fenomenologică și psihologică sunt poate cele mai încărcate istoric-experiențial și conceptual-exprimativ. Iar peste toate, perspectiva filozofică. Atunci când obiectul privit este de natură artistică, se pune în plus și problema decelării esteticii de reperele de materialitate, limbaj și stil, dar și de circumstanța unei accepțiuni de utilitate.

Ca acordaj, privitor la termen și înțelesurile sale, introducem o notă cu extrase din *Cursul de estetică* al profesorului Constantin Aslam - *Paradigme ale artei și frumosului – o perspectivă istorică și sistematică*, Universitatea națională de arte București, 2006, cit. pp. 4-6.

*NOTĂ "Termenul de estetică este un calc după cuvântul grecesc *aisthesis*, cuvânt care denumea capacitatea noastră de a simţi. *Aisthesis* însemna în greaca veche deopotrivă: senzaţie, percepţie, simţire, respectiv acţiunea şi rezultate funcţionării celor cinci simţuri prin intermediul cărora suntem în permanent contact cu lumea interioară şi exterioară nouă. Dar *aisthesis* însemna şi cunoaşterea naturală omenească, ceea ce dobândim în mod firesc şi direct prin practicarea vieţii noastre în comun. Cunoaşterea naturală îşi are geneza în structurile sensibile omeneşti, în starea sufletească globală care sintetizează în mintea noastră datele lumii externe, stările şi trăirile interne. Prin cunoaşterea naturală realizăm identitatea cu sine a fiinţei noastre individuale şi, totodată, dobândim, prin intermediul

https://biblioteca-digitala.ro

identificărilor de toate genurile, reprezentări asupra lumii în care trăim: ştim cine suntem, unde suntem, cum ne diferenţiem de alţii, ne cunoaştem preferinţele, ştim ce ne place ori ce nu ne place etc. În consecinţă, *aisthesis* desemnează acea facultate de cunoaştere prin care omul dobândeşte, în mod natural, reprezentări ale lumii interioare şi exterioare. Prin intermediul mecanismelor ei naturale de funcţionare, noi locuim într-o lume familiară, cunoscută de la sine şi, desigur, de la sine-înţeleasă. Analiza etimologică a acestui cuvânt şi înţelesurile cu care a circulat în gândirea greacă veche de la presocratici la Plotin ne pot indica, cel puţin în parte, şi înţelesurile cu care a fost investit *aisthesis*-ul de către Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), părintele esteticii.

Gânditorii greci au adus *aisthesis*–ul (senzaţia, percepţia) din domeniul fiziologiei pe terenul filosofiei, odată cu convingerea că sufletul (*psyche*) este de natură necorporală şi, desigur, cu apariţia problemei raportului dintre suflet şi corp.

Baumgarten filosof din şcoala lui Wolff[1], a publicat lucrarea *Aestethica* în 1750 şi a trasat programul unei noi ştiinţe centrate *în* şi *pe* sensibilitatea omenească, urmând distincţiile conceptuale (sensibil-inteligibil) care au fundat modul de gândire grecesc. Pentru Baumgarten estetica este efectiv o ***ştiinţă a cunoaşterii sensibile***. Obiectul acestei ştiinţe e *perfecţiunea sensibilă* prin opoziţie cu *perfecţiunea raţională* constitutivă adevărului şi binelui.

Prin Baumgarten estetica dobândeşte statul de discurs unificat şi autonom al fenomenelor şi experienţelor omeneşti legate de frumos şi artă. El transformă, pentru prima dată în mod explicit, capacitatea noastră de a simţi într-o facultate de cunoaştere distinctă de gândire (raţiune). Baumgarten face astfel o distincţie tranşantă asupra naturii celor trei valori cardinale: adevăr, bine, frumos. Dacă ştiinţa dobândirii adevărului şi binelui se referă la investigarea şi cunoaşterea părţii raţionale din noi, ştiinţa dobândirii frumosului se referă la investigarea şi cunoaşterea părţii iraţionale, sensibile.

---

[1] Hans Christian Wolff (1679-1754) – considerat de Hegel un „dascăl al germanilor" – a sintetizat în spaţiul culturii germane raţionalismul iniţiat de Descartes şi continuat de Spinoza şi Leibniz. Sistematizarea propusă de Wolff nu făcea loc unei cunoaşteri a sensibilităţii, fapt care nu permitea o analiză a frumosului şi a operei de artă. De această lipsă a fost conştient Baumgarten care a propus complementar cunoaşterii pure, o „cunoaştere inferioară" centrată pe analiza sensibilităţii omeneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Ştiinţa frumosului, estetica, investighează *perfecţiunea sensibilă*, care este paralelă şi *ireductibilă* la orice altă perfecţiune raţională. Perfecţiunea sensibilă există *cu* şi *prin* fenomen, în contextul în care arta era înţeleasă de Baumgarten ca fenomen sensibil, purtător de perfecţiune (valori). „Ea (arta) nu are voie să zboare deasupra fenomenului, pentru a se ridica deasupra fenomenului, ci rămâne în mijlocul lui; nu vrea să se întoarcă la cauzele lui, ci vrea să-l înţeleagă în purul lui *ce* şi să ni-l prezinte în propria sa *fiinţă*, şi în propria sa *manieră de fiinţare*" (Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, cap. *Bazele esteticii sistematice*. *Baumgarten*, cit. p. 322.)

Din această perspectivă, cunoaşterea vizează două registre distincte de realitate omenească – registrul raţional şi registrul sensibilităţii – şi, totodată, ea trebuie văzută dintr-o dublă perspectivă: o cunoaştere prin concepte, discursivă, logică şi raţională, şi o cunoaştere prin intuiţie, prin trăirea nemijlocită provocată de contactul cu opera de artă.

Baumgarten, reabilitând sensibilitatea şi sentimentul, pledează pentru complementaritate. Alături de cunoaşterea raţională dobândită *mijlocit* prin derivarea conceptelor din principii prime, există şi o cunoaştere *nemijlocită*, dobândită din simţirea şi sensibilitate noastră lăuntrică. A cunoaşte în acest orizont al sensibilităţii înseamnă a dobândi certitudini interioare, perfecţiuni (valori), care nu au nevoie de mişcările şi operaţiile specifice raţiunii. „Realitatea pur intuitivă nu este o simplă eroare, ci are în sine o măsură proprie. Fiecare operă de artă autentică ne prezintă această măsură; ea nu ne expune doar o abundenţă de intuiţii, ci domină această abundenţă; ea o configurează, lăsând să iasă la iveală, prin această configuraţie, unitatea ei internă. Orice intuiţie estetică nu ne arată doar multiplicitatea şi diversitatea, ci, în ambele, şi o anumită regulă şi ordine. [...] În fiecare intuiţie estetică are loc o confluenţă de elemente, căci noi nu le putem desprinde din totalitatea acesteia, nu le putem indica izolat şi separat. [...] Acest întreg ni se dă în aspectul său pur, ca întreg divizat şi determinat complet." (Ernst Cassirer, *Op. cit*, p. 323). Putem înţelege cu uşurinţă aprecierea lui Cassirer dacă avem în vedere că în secolul al XVIII-lea, denumit şi „Secolul luminilor", frumosul este definit unanim ca ordine sau armonie. De aici şi analogia dintre frumos şi finalitate, ideea estetică de bază a celui mai important filosof al luminilor: Immanuel Kant."

Chiar dacă estetica este socotită drept ramură a filozofiei, ea are și un conținut aparte de cel noțional-reflexiv,

https://biblioteca-digitala.ro

tocmai pentru că ține de prezența privitorului în faptul său. Spunem că nu este suficient filtrul conceptual livrat de disciplina esteticii, fiind nevoiți să-l conjugăm celui de conținut experiențial și emoțional (temperamental) al persoanei ca subiect ireductibil (unic). Adesea, subiectivitatea poate fi radicală – *de gustibus non disputandum est* – tinzând să anuleze efortul intelectual al privirii estetice. Totuși, nimeni nu poate mineraliza definitiv în subiectiv, la fel cum nici nu se poate obiectiva (cognitiv/analitic) până la deconturarea de sine.

Pe de altă parte, modul privirii estetice nu poate fi preluat pe cale imitativă, pentru că agentul privirii se resortează exclusive dinăuntrul persoanei. Altfel zis, la suprafață (din exterior) cel așezat să privească estetic nu se deosebește de cel care privește oricum, *ambiental*, fără a căuta la propriu asupra unui lucru. Putem vorbi însă de o diferență între privirea îngrijorată sau veghetoare, circumstanțiată necesităților de existență, și privirea atemporală sau reflexivă, suspendată din lucrativ.

Cap. I. Două tipuri caracteriale ale privirii: *performativ* și *contemplativ*

Folosim termenul de *privire* generic-intuitiv pentru toate felurile de receptare sensibilă și inteligibilă. Ab initio privirea este un fapt de *extensie* a persoanei către lucruri din mediul său, atât din afară – lumea –, cât și dinăuntru – sinele. Extinderea prin privire este circumstanțiată de două stări: *existența*; *influența*.

Existența este o stare mereu la-limită, prin aceea că *determină* provocator (incident) persoana să privească cu un *scop* de ordin *lucrativ*, motivat în primul rând de *supraviețuirea* într-un mediu real (concret). Prin aceasta existența ține de exterioritate, iar privirea specifică ei, ca având un scop, se extinde în vederea unei *finalități* statuate prin chiar *atingerea* scopului. Probarea în mod lucrativ a scopului – prin secvențialitatea încercărilor (încercare-eroare-reîncercare) – se sedimentează ca experiență de *vietudine* (trăire naturală/fenomenală). Tipologic, privirea cu scop (vietudinală)

https://biblioteca-digitala.ro

este *performativă* – în vederea redării sau conservării în/de existență.

Influența este o stare variind fără-de-limită (alimitativ), *chemând* (vocând) hotărâtor (decident) persoana să se *orienteze* (ridice) *peste* imedialitate (a limitelor concrete), spre a *întrezări* dincolo de hotarul realității în care se găsește nemijlocit. Arcuindu-și privirea dincolo-de-orizontul proximității sale existențiale persoana manifestă o *intenție* de ordin *reflexiv*, al cărei resort constă în dobândirea istoriei (procesului) *estimii* sale ca fiind-către/pentru-altceva decât ceea ce se știe că este-ca-atare (rămânându-și doar ca rost-de-necesitate). Prin aceasta influența ține de interioritate, iar privirea proprie, marcată de intenție, se *intensifică* spre o *certitudine* posibilă prin însăși *asumarea* intenției. Investigarea în mod reflexiv a intenției – prin balansarea ambiguităților (cert-incert) – se cumulează ca experiență de *intelectudine* (fiire umană/ culturală). Tipologic, privirea cu intenție (intelectudinală) tinde în *contemplare* – în vederea creării sau deschiderii întru spirit.

În concluzie:

- privirea cu scop, tinzând performativ-redativ, lucrează extensiv (pe) sub necesitatea determinațiilor de existență (concretitudine), având ca resort fundamental (obiectiv/universal) *eficiența* de supraviețuire vietudinală (animală/naturală);

- privirea cu intenție, de tip contemplativ-creator, reflectează intensiv (pe) deasupra imperativității vocațiilor de influență (completitudine), având ca resort motivațional (subiectiv/particular) dobândirea *certitudinii* unui destin (ca adevăr) de ființare umană (conștiința estimii istorice).

Cap. II. Trei condiții pentru privirea estetică

Prima condiție: Pentru a observa esteticul este necesar ca obiectul acestuia să stârnească (spontan) un *interes nelucrativ*, rupt relațiilor de ordin existențial, aparent fără

https://biblioteca-digitala.ro

utilitate. De exemplu, mergând printr-o pădure întunecoasă și ajungând dintr-o dată la un luminiș, chiar dacă nu acesta este locul-țintă al parcursului nostru și nici nu ne așteptam ca să ne apară, se prea poate ca, *uimiți*, să ne oprim spre a-l savura. Uimirea este starea din care poate tresări privirea estetică.

Însă, dacă dincolo de momentul-clipă al opririi noastre vom continua să ne lăsăm în afara oricărui gând relativ la ceea ce vedem, nu vom proba altceva decât fiziologia unei stări de *relaxare*, odihnindu-ne privirea după efortul unui drum prin obscuritate. Din starea destinderii privirea se diluează în ambient, neputându-se focaliza pe estetica vreunui lucru.

A doua condiție: Spre a continua în dobândirea unei priviri estetice va trebui să ne gândim pe cât cu putință strict la ceea ce ne apare ca atare. Treptat, lucrul privit se desprinde de circumstanța determinațiilor sale (fenomenale sau lucrative) devinind *obiect* pentru o privire estetică. Obiectul privirii estetice este, așadar și mai întâi, ceea ce poate fi *luat cu privirea*. Luarea cu privirea sub motivul aducerii la sine a (însușirii) obiectului privit spre a-i simți gustul (parfumul), adică spre a-l contura/atinge *sensibil* (prin simțuri) constituie o relație arhetipală a Omului cu Lumea (din afara sa și a simțirii de sine) pe care o numim *Eros*[1] (Dorință).

[1] „La început au existat doar haosul, noaptea (Nyx), întunericul (Erebus) și abisul (Tartarus). Pământul, aerul și cerul nu aveau existență. În primul rând, noaptea înnegrită a pus un ou fără germeni în sânul furiei infinite a întunericului, iar după aceasta, după revoluția veacurilor lungi, a izbucnit Dragostea grațioasă (Eros) cu aripile sale aurite strălucitoare, rapide ca vânturile furtunii. El se împerechea în abisul adânc cu haosul întunecat, înaripat ca el însuși, și astfel a ieșit rasa noastră (a zeilor), care a fost prima care a văzut lumina. Nemuritorii nu au existat până când Eros nu a reunit toate ingredientele lumii, iar din căsnicia lor Raiul, Oceanul, Pământul și rasa nepieritoare a zeilor binecuvântați au izbucnit în ființă.” (Aristophanes, *Păsări* – din: Eugene O'Neill, Jr., *Drama greacă completă*, voi. 2., New York, Random House, 1938)

https://biblioteca-digitala.ro

Ca să deslușim calitatea de *estetic* a ceva trebuie să prezumăm că de-privitul este un obiect extras (izolat) din circumstanța de existență (suspendat determinațiilor de orice fel). Ca obiect în sine, așadar, acesta este întru totul disponibil oricărui unghi de privire. Obiectul însușit cu privirea (prin eros) ne devine *imagine* a atingerii sau din atingerea lui. Acestei imagini urmează apoi să-i dăm un înconjur.

N.B. Însușirea sub impulsul erosului nu este totuna cu asimilarea sub impulsul funciar devorator/consumist al lui Chronos (zeul timpului efemer, fărămițător).

Există însă o deosebire între imaginea proprie suprafeței obiectului, care poate fi *palpată* cu privirea, și aceea rezultând din reflectarea acestei imagini în persoana privitorului care o reproiectează ca imagine *semnificată* din lăuntricul privirii sale. Prima imagine este referită realității obiective, pretinzând doar o accepțiune de ordin comun (bunul simț), în raport cu care subiectul este anonim (considerabil doar ca regn/specie vietudinală). A doua imagine, implicând ca sursă fondul (interpretativ al) persoanei, ține de realitatea subiectivă sau *imaginară*.

Ca atare, imaginarul ține de dimensiunea onirică a omului. Dar, atașat semnificării, imaginarul devine fondul unui areal cultural. Pe acest fond se inițiază culturalul ca interpretare simbolică. La rându-i, acest fapt se tezaurizează în și ca limbă, de unde și prin care poate fi oricând extras/exprimat și cultivat până la nivelul aducerii în (culegerii ca) fapt.

În starea culturalului are loc un proces de balansare discretă între stadiul colectiv și cel individual al imaginarului. Cele două stadii se conjugă permanent într-o dialectică ce eșafodează sintezele de ordin valoric specifice conștiinței. Când se înclină către individual, are loc o *emancipare* a culturalului în complexitate, prin multiple aspecte de diversificare și reliefare. Complementar, înclinarea către colectiv determină o *sedimentare* a culturalului în simplitate, prin standarde de perenitate și netezime. Privirea estetică se conturează așadar în raport cu imaginea semnificată din și pe fondul unor simboluri ale imaginarului (oniric).

https://biblioteca-digitala.ro

A treia condiție: Conturarea (simțirea) prin înconjur aduce inscrie imaginea în figura ideală (perfectă) a cercului. Menționăm că, implicând mentalul (gândirea), privirea estetică abordează obiectele în plan (2D*). Spre deosebire de dreaptă, semnificând continuitatea în sine, cercul prezintă calitatea unui șir (infinit) de puncte raportate echidistant unui punct-centru. În fapt, centrul cercului este evocat de șirul punctelor, iar nu invers. Perimetrizarea imaginii prin cerc *acordează* inteligibil obiectul privirii estetice. Abia acum această privire se poate efectiva printr-un proces specific de deschideri succesiv-ascensionale în *admirare* care, pe măsura sublimării în spiritual, devine *contemplare*.

*NOTĂ Prin 2D (bidimensionalitate) înțelegem perechea de coordonate prin care se edifică (sistematizează) o relație de coerență. De exemplu, domeniu-codomeniu (pentru funcție), lungime-lățime (pentru suprafață), suprapunere-juxtapunere (pentru structuri formale) etc. În general, mentalul operează în 2D corespondent aspectului de spațiu, astfel că toate valorile sunt aduse în *simultaneitate*, respectiv în același loc-cadru. Reflex (intuitiv), din acest mod de reprezentare (propriu mentalului) este exclus timpul, resimțit ca *atractor entropic*. Pentru a-și proiecta și păstra rațiunea a ceva în mod nealterat, mintea trebuie să poată ignora imanența temporalizării specifice fenomenelor de incidență. Aceasta implică o substituire a timpului efemer-continuu cu un *cadru de încremenire*. Timpul prins (fixat) astfel (decentrat/împins în/ca margine) este analogat unei suprafețe de contact virtual sau câmp de conexiune atemporală – între idei și lucruri, fapte și valori, proiect și realizare, între datul obiectiv și luatul subiectiv –, la adăpost de procesul oricărei fenomenalități. Toate însă conjugate posibilității de simetrizare (ordonare) în oricare direcție (din cadru). Între acestea, fundmentală este posibilitatea *reversibilității*. Ca atare, ireversibilitatea – atât de proprie timpului – reprezintă un potențial de irațională dezordine. În sinteză, putem spune că mintea proiectează relații de ordine în reversibilitate, evitând (excluzând) prin asta întâmplarea.

https://biblioteca-digitala.ro

Cap. III. Două moduri ale înconjurului: *descriptiv* și *simbolic*

Se cuvine să facem acum deosebirea între două moduri caracteriale ale înconjurului. Primul, de caracter *intensiv*, presupune un înconjur eminamente *descriptiv*, astfel încât conturul acestuia să se plieze cât mai bine pe marginile obiectului-ca-imagine. Ceea ce se obține este un aspect de *împrejmuire* (o intensie). Figura împrejmuitoare este aidoma conturului imaginii împrejmuite. Dar, spre deosebire de aceasta, ea nu are un conținut propriu, fiind aderentă exclusiv acelei imagini pe care o împrejmuiește de-a lungul marginii sale. În raport cu obiectul inițial (de luat cu privirea estetică), imaginea este *persona* (masca caracterială a) acestuia, iar figura împrejmuitoare (intensia) reprezintă *umbra* marginii (conturului) lui. Umbra este o figură de expresie naivă (naturală/nativă).

Celălalt mod al înconjurului este de caracter *extensiv*, prin care i se atribuie imaginii un contur *semnificativ* (simbolic), de referință. Și aceasta este o figură, dar al cărei contur nu împrejmuiește strict, lăsând o serie de resturi de neacoperire între conturul imaginii și cel al figurii reflectate (proiectate extensiv) asupra ei. Întrucât această figură este una raționabilă geometric, precum cercul, reprezintă referința ideatic formală (eidos) a imaginii luate-n privirea estetică. Conținutul acestei figuri se relevă printr-o diferență cu valoare de *rest* între deplinătatea suprafeței ei și acoperirea dată de imaginea ca atare a obiectului (însușit privirii estetice). Restul acesta, provenind din asocierea (suprapunerea) cu o referință ideatică, întrucât simbolizează o formă perfect simetrică (rațională), iar nu naturală (intuitivă), îl vom numi *aură*. Spre deosebire de umbră, a cărei figură în absența imaginii conținute este întru totul vidă (nesemnificativă în sine), aura prezintă un conținut de fond, asemănător imanenței de duhovnicie care aureolează chipurile (creștetele) sfinților pictați. Ea comportă o funcție revelatoare, semnificativă prin contrastul între tușele imaginii (adesea bogate în nuanțe) și ale aurei (în general simplă, omogenă, dar luminativă).

(va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

The Aesthetic Gaze (I)

After an ample explanatory note on the term “aesthetics”, the study presents the first three chapters referring to the *aesthetic gaze*: I. Character types – *performative* and *contemplative*; II. The conditions of the aesthetic gaze: the *emergence* of a non-lucrative interest; *imagining* the object that must be *enveloped by the gaze* through sensitive touch; mentally *contouring* the image using the circle; III. The ways and characters of the circling: *descriptive-intensive* and *symbolic-extensive*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro